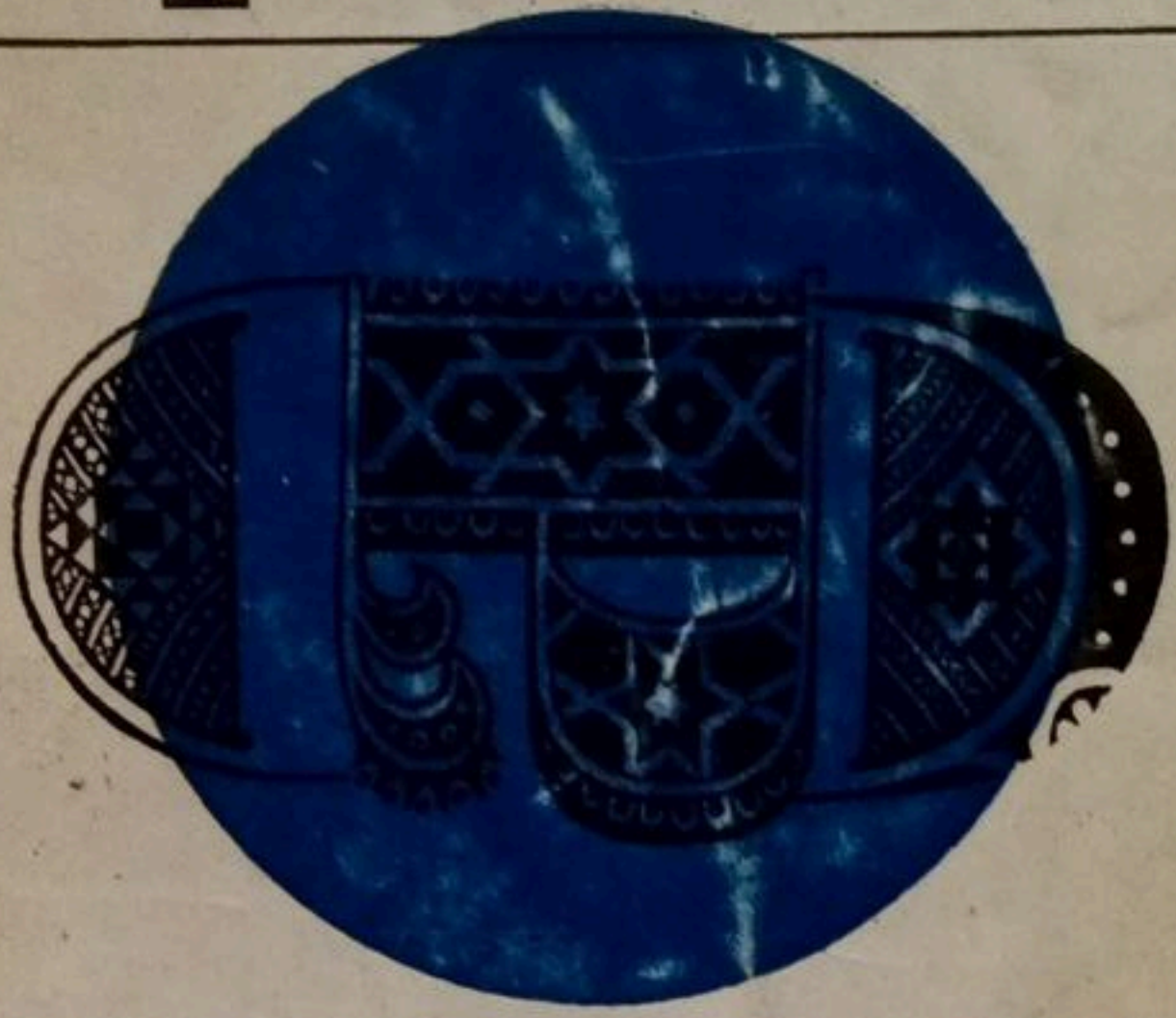
segundo
serrano
poncela



LITERATURA Y SUBLITERATURA

808.8
S634
c2

LITERATURA Y SUBLITERATURA

SEGUNDO SERRANO PONCELA

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

VLADIMIR ORDOÑEZA T.S.

Escaneado con CamScanner

Copyright 1966 by Ediciones de la Biblioteca de la Universidad
Central de Venezuela

Escaneado con CamScanner

NOTA MARGINAL

Este libro se compone de ensayos de variada condición polarizados en una doble vía que parece partir del mismo lugar: el fenómeno literario. Así es, parece partir; de hecho parte; se bifurca y corre por campos también polares; acaba en lejanías diferentes. De ahí su título un poco desconcertante: Literatura y subliteratura. *Por supuesto, cada ensayo aquí reunido se generó en su ocasión para fines diversos y obedeciendo a estímulos que tuvieron su hora y sus circunstancias, pero todos ellos están atravesados por un hilo rojo invisible que es el* modus operandi *del autor frente a la literatura, su creencia en que la literatura es algo más que* littera. *El lector hallará tal modo de pensar recogido en el ensayo* Las fronteras del homo imaginator *y no voy a distraerle con una repetición innecesaria. Lo que sí deseo establecer ahora es la razón para un título como el presentado y lo que tras él se socapa. Para hacerlo, me bastará con la siguiente autocita procedente de otro de los ensayos* (Romances de ciego): *"Hay ciertas leyes internas que rigen la presencia simultánea de dos corrientes literarias; una literatura minoritaria y selecta, representativa de los altos valores espirituales y culturales y una subliteratura o literatura mayoritaria, a ras de suelo, subterránea si se quiere pero no menos verdadera, que nutre amplias capas de la sensibilidad colectiva y expresa, asimismo, los ideales y valores del hombre común". Es un tema que me apasiona desde tiempo atrás y pienso dedicarle en alguna ocasión el interés debido. Ahora me limito a señalar las lindes de algunos terrenos en tan amplio mapa y junto a los tradicionales y severos temas que componen un libro de esta especie introduzco al lector, un poco de contrabando, en provincia marginada por la crítica; en la provincia del subsuelo literario en cuyos límites extremos* (La literatura y sus enterradores), *bajaremos hasta el alcantarillado. A veces, tales expediciones tienen resultados profilácticos.*

Escaneado con CamScanner

Parte de estos ensayos son inéditos y otros aparecieron en revistas literarias o universitarias no venezolanas; estas últimas de parca circulación. Algunos han sido refaccionados y recibieron modificaciones traídas por la reflexión, el paso del tiempo o nuevas lecturas en torno al tema. A veces, la revista universitaria, si es muy especializada, equivale a una catacumba sólo visitada por los iniciados, y como sucede que el tema aspira a proponer cuestiones de interés más general, su reaparición en un libro le salva del olvido. Por ejemplo, en el caso del ensayo Casamientos engañosos, *publicado en el* Bulletin Hispanique *de la Universidad de Burdeos, creo poder ofrecer un método comparativo para la comprensión del tratamiento de un mismo tema literario desde dos niveles psicológicos distintos, producto de eso que denominamos, a falta de nombre mejor, "vividuras" o (al modo hegeliano) "espíritu de una nación"; me interesa, pues, que el crítico le conozca y le critique. En otra ocasión, y tal es el caso del ensayo acerca del mundo novelesco de Balzac, el núcleo inicial fue una conferencia* —verba volant— *dada hace años con motivo del aniversario de la muerte del gran escritor. Consideré que el tema valía la pena y podía fijarse en caracteres impresos, porque la conferencia, como arte de juglaría al cabo, no permite reposar al espectador en la sustancia de lo que se dice, sino en los modos de decir. Aparte de ello, fue ofrecida en la Universidad de Puerto Rico y de esto el lector actual no sabe nada. En cuanto al ensayo* Las fronteras del homo imaginator, *se publicó en la* Revista de Historia, *pero ha tenido la suerte de repetir su publicación en otras revistas universitarias extranjeras. Creo que por su contenido, sujeto a discusión y acaso polémica debo traerle aquí, sobre todo porque en él se marca la línea divisoria entre los campos literario, histórico y aliterario, como verá el lector.*

Caracas, febrero de 1966.

Escaneado con CamScanner

LA LITERATURA Y SUS ENTERRADORES

Cuando un hombre de letras, educado en la tradición escolástica del libro, se detiene ante los lugares destinados a la venta de revistas, periódicos y literatura popular en cualquier esquina de nuestras ciudades y dirige su mirada sobre colorido tan relampagueante, recibe tamaña sorpresa: crecidísimo porcentaje de lo que allí se exhibe, supuesto material para la lectura, está constituido principalmente por revistas, folletos y semanarios consistentes en una serie de ilustraciones, fotografías, caricaturas o dibujos en color, a cuyo pie, humildes y en apariencia innecesarias, se disimulan varias líneas de texto impreso. El fenómeno es universal y si me referiré de modo más inmediato a las publicaciones norteamericanas lo hago, entre otros motivos, porque tal estado de cosas ostenta un mayoritario *made in USA* envidiado e imitado por otras comunidades a causa de un mimetismo cuyo antecedente literario más ilustre son los hábitos de los carneros de Panurgo. Hoy el mundo está mucho más americanizado de lo que se supone, para mal de sus estructuras de vida nacionales.

Hace años, el psiquiatra G. Legmann publicó en la revista *Neurótica* un artículo sumamente aleccionador, en cuyo párrafo inicial, tajante y afirmativo, se manifestaba que las generaciones norteamericanas posteriores a 1930 no saben leer bien, no muestran interés en el aprendizaje, siguen desinteresándose y no aprenderán nunca, consistiendo su máximo esfuerzo intelectual en descifrar carteles publicitarios, oír programas de radio y televisión, asistir al cine y hojear revistas ilustradas y *comics*. En tales condiciones, no le parecía aventurado afirmar que la letra impresa, en Estados Unidos, se encuentra en vías de desaparición como instrumento elevador de la cultura. Creo que el pronóstico, ahora mismo, sigue siendo válido y, por desgracia, extensivo a otros países.

Escaneado con CamScanner

Es cierto que en sustitución de la letra impresa operan en todas partes nuevos instrumentos expresivos, relevando a los tradicionales folletines de curiosidades, sucesos y noticias culturales y literarias que hace todavía un cuarto de siglo colmaban la imaginación popular. Asimismo, las industrias dedicadas a producir imágenes progresan continuamente haciendo uso de los más avanzados recursos técnicos. La fotografía provee con su *tranchée de vie,* suficiente material para llenar páginas de periódicos y revistas en sustitución del anacrónico artículo de fondo. Hace cincuenta años, la fotografía era un simple documento privado que alegraba las veladas de familia y se hubiera considerado obsceno exhibir el retrato de un cadáver en las páginas de un periódico o una revista. Hoy, la exhibición de la muerte en sus múltiples facetas y posturas, es un negocio que nutre la caja fuerte de la administración de los periódicos, y si tan pudorosa especie ideal de publicaciones como la que echamos de menos volviera a darse, no tendría más suscriptores que ciertas bibliotecas religiosas y algunos casinos de viejas damas.

También a principios de siglo medraba un tipo de editor que protegía, para consumo del gran público, la vigorosa industria del folletín o novela por entregas, especie de espurio heredero de la novela bizantina de aventuras, cuyos argumentos, peripecias, anagnórisis y finales felices eran la delicia de todo hogar. Actualmente, tales textos "literarios" apenas interesarían la curiosidad de muchedumbres entregadas con pasión al espectáculo de las "novelas" televisadas o radiadas, la lectura de *comics* y el repaso de las páginas de revistas fotográficas. La constatación del hecho no implica que tal pasado fuera mejor o peor; simplemente subrayo la fundamental diferencia sobre la que se sostendrán algunos de los razonamientos posteriores.

Entre las posibilidades críticas que ofrece el tema apuntado y dejando el resto para mejor ocasión, voy a separar una de ellas: la naturaleza y función de los llamados en Estados Unidos *comics* y en nuestros países de habla española tirillas cómicas, tirillas de dibujos, suplementos cómicos, etc., ya que el *comic,* flor y nata de la copiosa producción en imágenes que viene a sustituir hoy día lo que fue literatura popular, parece estar a la cabeza de sus congéneres en reñida lucha con la *tranchée de vie* fotográfica; tiene sus propios métodos difusivos, ha entrado en campos otrora privados (historia, ciencia popular, etc.) e inclusive constituye material educativo para algunos integrantes de esa discutida y poderosa institución formada por psicólogos y pedagogos de la juventud.

Cincuenta años atrás no se editaba en Norteamérica, patria adoptiva del *comic,* un solo ejemplar de "revistas de muñequitos". Digo patria adoptiva porque, al parecer, fue en Alemania —gestadora de tantas buenas y malas aventuras del espíritu— donde se

Escaneado con CamScanner

ideó por vez primera este tipo de publicaciones para entretenimiento de la infancia. Con el entusiasmo masificado que *the american people* siente por la *tecné,* hizo abiertamente suya la idea, de tal modo que actualmente las estadísticas arrojan una estimativa de sesenta millones de ejemplares de revistas al año, repartidas entre trescientos títulos diferentes. Semejante éxito de público debiera servir al hombre de letras para meditar acerca de su vanidad personal y su destino. Por supuesto, el *comic* dejó de ser lectura privativa de la infancia, aunque tales fueran los propósitos iniciales de sus fundadores. Hoy, su variedad de temas le han introducido en el ámbito de entretenimiento adulto y raro es el periódico o revista —sobre todo en el continente americano— que no destina una de sus páginas a las historietas cómicas, de aventuras o detectivescas. Durante la pasada guerra mundial, millares de soldados norteamericanos disfrutaron sus períodos de descanso o convalecencia leyendo —es un decir— las tirillas cómicas que les llegaban por correo, y en nuestros días, millares de bravos padres de familia pelean con sus hijos, cada domingo, para arrebatarles la hoja del diario donde aparecen sus historietas favoritas. Sumando a lo anterior las publicaciones especiales que atienden las necesidades femeninas, podríamos concluir afirmando que, de algún modo, adultos y crías humanas participan sin excepción en este diluvio universal de papel donde la letra impresa cede el paso a un conjunto de imágenes apto para ofrecer toda clase de ensueños, compensaciones, frustraciones y estímulos agresivos a la sociedad multitudinaria de nuestro tiempo. *Comics-strips* (o tirillas cómicas para periódicos) y *comic-books* (publicaciones semanales), se reparten el mercado infantil, adolescente y parte del adulto.

Hasta 1930, sólo se producían en Estados Unidos los llamados *comic-strip* como material suplementario dominical de los grandes rotativos, todos ellos destinados a la gente menuda. Este material era suministrado a la prensa por agencias de noticias y sindicatos productores especializados. En 1930, año decisivo en la hégira del *comic,* con la aparición de un grupo de héroes muy pronto populares, tales como Dick Tracy, El agente secreto X.9 (inspirado en un relato de Poe), Buck Rogers, el interplanetario, y Flash Gordon, una hijuela de *La guerra de los mundos,* de Wells, pronto sobrepasados todos ellos en popularidad por el famoso Tarzán, el *comic-strip* dio paso al autóctono *comic-book* y la nueva especie brilló esplendorosa en el cielo editorial hasta alcanzar la vía láctea de esos sesenta millones de estrellas-número hoy concentrados en un solo país: los Estados Unidos.

El secreto del éxito sin precedentes de los *comics* se debe, en buena parte, al uso que hacen de la explotación de los instintos sádicos y la violencia en niños y adultos de inteligencia retardada. Con-

Escaneado con CamScanner

sagrados en su mayoría —dejemos aparte los *sex appeal comics*— al culto de los puños, las armas, la astucia y la muerte, ya en su presentación tipográfica ofrecen un patrón de efectos rebarbativos: musculosos héroes de frente estrecha y amplio tórax; policías o *cowboys* enarbolando en ambas manos sus pistolas; heroicos viajeros interplanetarios provistos de corazas y rayos mortíferos a cuyos pies gimen de dolor o vergüenza sus víctimas. Exclamaciones en letras negras de gran tamaño adornan el conjunto con sus *¡pow!, ¡whamm!, ¡zow!,* muestras de brutalidad triunfante, y los *¡aiee!, ¡ggh!, ¡aagh!,* que denotan la ira o sufrimientos del vencido, subrayan la demoledora brutalidad. Estas satisfacciones vicarias se consiguen a módico precio: diez centavos por ejemplar, lo que permite una amplia difusión en todas las capas sociales. Según estadísticas del mencionado doctor Legmann, cada niño norteamericano lee al mes, diez o doce ejemplares distintos. Suponiendo la existencia en cada página de una escena de brutalidad —y se trata de un cálculo prudente— esto significa la absorción de treinta escenas por ejemplar y trescientas en conjunto. Desde hace treinta años, las generaciones jóvenes norteamericanas, y en grado algo menor en otros países donde el *comic* se ha introducido nacionalizándose bajo diferentes nombres, han venido absorbiendo un mínimo de cien mil escenas de ferocidad, sevicia, culto a la fuerza, etc., en sustitución de la posible lectura ideal de toda serie de libros destinados a fomentar intereses culturales de diversa índole.

La vasta y bien organizada industria del *comic* tiene a su servicio expertos en publicidad, psicólogos y pedagogos, amén de autores y dibujantes, y trata de extender su esfera de influencia con el minucioso cuidado que pondría en ello el más exigente empresario de cultura dirigida en una isla de Utopía. Abarca entre sus consumidores desde la tierna criatura de instintos aún indiferenciados, que cuenta con seis años de edad y gusta de pelar vivos a los pajaritos, hasta el imberbe adolescente y buen número de adultos. Hay, asimismo, una clasificación por sexos (*comics* exclusivos para muchachas centrados en un hipócrita culto a Eros). Los adultos utilizan indistintamente unos u otros, conforme a sus gustos e inclinaciones y de acuerdo con su coeficiente de inteligencia. La vasta red abarca alrededor de veinte millones de lectores y atiende los más variados estímulos. Cuentan los más jóvenes con una jungla de animalitos antropoformizados, tales como conejos, ratones, gatos, perros, ardillas, etc., extraídos de las milenarias consejas esópicas, quienes reproducen en su vasta tierra de *Animalandia* los disturbios y violencias característicos de nuestra era atómica. Por supuesto, la moraleja antes explícita en los fabulistas (recordemos, entre nosotros, a Iriarte y Samaniego, con sus moscas golosas, su zorra glotona, la mona de Berbería y demás), pierde ahora su edulcoración y es sustituida por otras más sencillas de aprender que podrían resumirse así: el astuto

Escaneado con CamScanner

siempre gana, desarrollemos los instintos de agresividad, simplifiquemos la mente porque toda singularidad intelectual segrega de la masa. Esto, repetido millares de veces, no deja de producir sus efectos.

La cuestión se torna más compleja conforme el adolescente se desarrolla y es entonces cuando aparece la brutalidad aliada con ensueños de compensación: héroes predilectos serán las diversas variedades de *Superman,* con su capa y ceñidas calzas de cuero que destacan los genitales, el *outlaw* pendenciero, el detective privado. He aquí al mancebillo barbipungente transfiriendo a estos símbolos de poderío las gratas ambiciones que sus escasas fuerzas le impiden alcanzar: tortura de padres y maestros, violaciones de niñas, reparto de la justicia de acuerdo con la ley del más fuerte, virilidad sustitutiva del cutis cubierto de barros o espinillas y la ósea estructura todavía informe. Pasados los dieciocho años y ya proyectándose sobre el posible lector adulto, aparece el *comic* del crimen, con sus "duros", policías, astutos bandidos y traficantes que funcionan en la jungla ciudadana en un torneo sin vencedores ni vencidos, amparándose en la hipócrita fórmula de "el crimen siempre paga".

Dos ropajes fariseos velan la crudeza o barnizan la tosquedad de un mundo tan elemental y son obra de los pedagogos colaboradores. Consiste la primera en pigmentar el *comic* con galas artísticas que cubren con bellas formas el peligroso contrabando. La gracia del dibujo y su amenidad irónica distraen y obligan a simpatizar con el personaje. Tomemos, por ejemplo, para entender lo anterior, los *comics* derivados de la escuela de Walt Disney, decano entre los colonizadores de *Animalandia* y recordemos la famosa historia de *Los tres cerditos,* rosadas criaturas inocentes a quienes persigue un peludo y siniestro personaje lobuno. Se trata de un antiguo relato de perezosos y diligentes donde la virtud del trabajo resulta premiada (fábula de la cigarra y la hormiga). El episodio fue, en su día, un *best-seller* cinematográfico y pasó a los *comics.* Si el lector recuerda superficialmente los principales elementos constitutivos de la historieta, sólo destacarán en su memoria la gracia de los cuatro personajes con sus gestos de bailarines y su pegajosa melodía. Vea, sin embargo, las fotografías recogidas por Alfred H. Barr en su libro *Fantastic Art* y descubrirá el pivote central del film: la existencia de una ingeniosa máquina de torturas —el *wolf pacifier*— manejada por los ingenuos cerditos con el propósito inquisitorial de martirizar a su enemigo; máquina del tamaño de un edificio y provista de un sin fin de correas, martillos, serruchos, clavos, pies automáticos, bombas y barriles de pólvora, cuyo minucioso funcionamiento recuerda el siniestro aparato descrito por Kafka en su *In der Strafkolonie* (La colonia penitenciaria). Aquí la gracia de un pseudoarte dora la píldora del climax de violencia.

Escaneado con CamScanner

La fórmula cultural obedece a análogos mecanismos de ocultación: basta con echar mano de historias o leyendas que, habitualmente, constituyen el renglón de los clásicos entre la literatura infantil o adulta popular desde las novelas de Dickens hasta los mosqueteros de Dumas. Si es necesario se retrocede en el tiempo, en la historia, hasta el mito: ahí están Caín y Abel con su fratricidio siempre ejemplar donde destaca, sobre todo, el papel mortífero que jugó en la tragedia la quijada del asno; también los egipcios perseguidos por toda suerte de plagas y David cortando la cabeza a Goliat con enorme espada sangrante (la honda, en este caso, es poco estimulante y, por tanto, superflua). Atila y sus huestes bárbaras de hunos arrasando las praderas, la *Saint Berthélemy* hugonote en Francia; la historia de la colonización americana con sus indios masacrados. Y a pocos pasos, Alfred Nobel y el invento de la dinamita; la primer bomba atómica en Hiroshima; las actividades de los espías soviéticos y el contraespionaje estatal. Todo ofrece posibilidades si es bien aprovechado, ya que a última hora héroes tan refractarios a la anécdota como Luis Pasteur pueden ser sometidos a tratamiento y resultar centro de atracción de una guerra entre bacterias microscópicamente amplificadas. ¿Qué más da si la propia historia de Cristo —torturado, pendido, crucificado y ensangrentado— sirve para el caso? Verdad es que nadie aprende historia, ni biología, ni ciencia política, pero esto se justifica al saber que los mismos pedagogos inspiradores de la cultura en los *comics* son los que redactan el inefable semanario, para uso de escolares, que titulan *Hace dos mil años* y cuyo fin es interesar en el estudio de la historia antigua. En sus páginas y en forma de reportaje periodístico se ofrece, al día, una versión de tiempos pasados por medio de titulares como los siguientes: "Crimen político: J. César, dictador de Roma, apuñalado", "Conspiradores confiesan ante Comisión Cámara", "Estrénase tragedia Medea en Carcasona", "Filósofo de Anatolia denuncia existencia de la Atlántida", "Ilustre escritor L. A. Séneca suicídase en bañera", etc., etc.

Durante los últimos años, otros tipos de personajes y argumentos han venido ganando primacía a tono con nuestra época de descubrimientos atómicos, viajes interplanetarios y guerra con otros mundos. Se trata de ciertos héroes vencedores del espacio, el tiempo y la ley de gravedad, cuyo antepasado venerable y característico es el ya mencionado *Superman*. Tales sujetos imaginarios propuestos a la admiración imitativa y beata de millones de adolescentes, pertenecen al mundo de la maravilla técnica, son esquemas de ideales hombres del futuro capaces de atravesar, raudos como la luz, distancias inverosímiles, hacerse invisibles, perforar las paredes, detener al sol si es preciso. Estas cualidades son puestas al servicio de un tipo peculiar de justicia que subvierte el orden jurídico colectivo y propugna

Escaneado con CamScanner

de nuevo, al cabo de aparentes milenios de progreso, la ley del Talión y la venganza privada. Ni jueces severos ni policías activos sirven para mantener el orden; aún más, son superfluos. Basta con la instancia última e inapelable del hombre de puños de hierro ya que donde aparece se impone la ley, la venganza se cumple, se restablece la justicia de acuerdo con su mejor saber y entender. He aquí de nuevo al primitivo de la caverna, ahora provisto de toda clase de técnicas y rehaciendo la sociedad a tono con los principios inmanentes de sus propias leyes.

El éxito de este hiperfenómeno es puesto de relieve por el copioso número de derivados construidos sobre tal patrón, que llenan las páginas de los *comics* y las hojas dominicales de los periódicos, perturbando la fantasía excitada de millones de adolescentes ansiosos, quienes quisieran —y esperan poderlo algún día— establecer su propio tribunal de justicia a domicilio. He aquí algunos nombres que no agotan la plantilla, pero sí revelan su alucinante capacidad de reproducción: Aquaman, Batman, Black Hood, Black Knight, Blac Terror, Boy Comandos, Captain America, Captains Marvel and Marvel Jr., Captain Midnight, Captain Triumph, Doc Strange, Doll Man, Doctor Mid Nite, Dinamic Man, Golden Archer, Golden Arrow, Golden Lad, Green Hornet, Green Lantern, Green Mantle, Ibis the Invisible, The Jester, Kid Eterniti, Mad Hatter, Magno and Davy, Man Hunter and Dog Thor, Master Key, Minute Man, Phantasmo, Phantom Eagle and Commando Yank, Plastic Man, Profesor Supermind, Pyroman, Rocket Man, The Scarab, Sky Man, Spirit of 76 and Tubby, Star Pirate, Submariner, Super Boy (¡un poeta justiciero!), Super Rabbit (para niños de seis años), Super Snipe, Yankee Boy, Yanquee Doodle, etc. Los nombres resultan bien expresivos del contenido que personifican: Terror Negro, Capitanes de Media Noche, Perros humanos, Arqueros, Flechadores, Invisibles, Luminosos, Pulpos, Fantasmas, Comandos, Piratas, etc. Si el lector no quedó sin aliento al concluir tan larga relación enumerativa y tiene curiosidad por examinarla en detalle, hallará en la serie una constante que la identifica: la tensa actitud de desconfianza frente a una sociedad supuestamente repleta de malhechores; una especie de manía persecutoria paranoide; una desconfianza de principio frente a todo acto humano —piensa mal y acertarás— muy de acuerdo con el clima también constante de investigaciones, expedientes y comités clarificadores de diversa índole que colman la vida pública, no sólo en Estados Unidos, sino en todos los países delante y detrás de la llamada Cortina de Hierro.

Para el cerrado cuerpo de Superhombres desconfiados y desafiantes, cada ciudad encierra en potencia un grupo de conspiradores, traidores y espías; los secretos militares se encuentran siempre a punto de ser sustraídos por el enemigo; los cargos públicos están ocupados

Escaneado con CamScanner

por gentes corrompidas; en el planeta Marte o en la Luna se prepara una invasión de la Tierra; bombas atómicas son almacenadas en lugares misteriosos con objeto de atentar contra la humanidad, etc. Histeria colectiva e imaginaria. Allá donde el ejército, la marina o los servicios de Inteligencia resultan impotentes, aparecen Super Acqua, Blak Terror, Captain Marvel, Golden Arrow y el conflicto queda resuelto. Parece imposible que millones de jóvenes y adultos sean capaces de devorar esos miles de imágenes por cabeza y por mes que revelan las estadísticas, sin entumecerse de estupidez. Parece mentira, pero si recordamos que en 1938, cuando una emisora de radio transmitió bajo la dirección de Orson Welles cierta supuesta invasión marciana, muchos norteamericanos se lanzaron a la calle aterrorizados y enfurecidos para repeler a los visitantes interplanetarios, nos será más fácil aceptar la existencia de un clima psicológico y cultural en que tales disparates se admitan con naturalidad.

Un espíritu ingenuo se preguntará, de inmediato, cuál es la razón para que en tales aventuras no aparezcan los marcianos, por ejemplo, en forma de comisiones agrícolas, equipos de fútbol o conjuntos de danzas folklóricas que busquen el establecimiento de relaciones de buena vecindad con la Tierra. También cabe preguntarse, por la misma razón, qué experiencia motiva el que todo extranjero sea, en potencia, un elemento peligroso y por qué todos los hombres públicos tienen que convertirse en prevaricadores. La desconsoladora respuesta no se hace esperar: se recoge lo que se siembra. Durante años, el culto por la violencia, el terror, el crimen individual y colectivo han sido exaltados por medio del cine, las revistas gráficas y los propios *comics,* engendrando así sus propias formas de autosugestión en constelaciones de culpa -miedo- agresividad. Como es difícil dirigirla hacia el ejercicio individual o colectivo del autoanálisis, cualquier derivado mágico la inutiliza sublimándola. El marciano y el extranjero son chivos emisarios lanzados al campo de la imaginación para expiar en ellos todos los pecados educativos de la comunidad.

No sería aventurado subrayar detrás de cada personaje de esta fauna, la imagen precursora de cierta especie de totalitarismo larvado que proyectase amenazante sombra sobre el futuro de la humanidad. Obsérvanse ciertas características comunes a todos ellos: odio a lo singular o foráneo, uniformes, insignias, voces de mando, culto por los símbolos, disciplina militar, racismo, desdén por la inteligencia. *Superman* lleva grabada en el pecho una S enorme, mágica, sin la cual quedaría desprovisto de su implacable energía; Captain Marvel usa un uniforme con relámpagos bordados; Blac Terror, un cráneo y dos tibias como insignia; Lone Ranger una especie de cruz gamada; todos ellos son altos, fuertes, *subnosed* (narices cortas) y sus enemigos ostentan narices ganchudas, bigotes, tez oscura, pelo negro y pequeña estatura. Black Hawk y su banda de milicianos

Escaneado con CamScanner

visten uniformes parecidos a los nazis, salvo por el color que, en este caso, es azul marino.

Son tipos de acción violenta, expeditiva e irracional que huelen el peligro como el perro al conejo y apenas hacen uso de la inteligencia (salvo en el caso de los *Professors*, cuya mente es, sin excepción, totalmente científica); están prestos a manejar el puño, el rayo, el arma mortífera y al curso de sus triunfales expediciones irradian en torno a sus botas de montar un halo de arcángeles; atraviesan el espacio rodeados de nubes sanguinolentas; usan suspensorios que traslucen cumplidas, aunque castas, muestras de virilidad; cuelgan de sus capas o casquetes toda clase de talismanes; sus bíceps son siempre mayores que sus cabezas. De algo así hemos oído hablar no hace mucho tiempo y hemos padecido su pesadilla, habiéndonos prometido desterrarlo para siempre. Bien es cierto que las conciencias liberales somos cada día más exiguas en número; especie a extinguir como el búfalo de las praderas o el tigre en los llanos; aspirantes a mandarines y habitantes de futuras catacumbas. A esa gran termitera que componen hoy las sociedades masificadas, no llegan nuestras voces de alerta o si llegan son inteligibles a causa de una sutileza imaginativa más allá del nivel de absorción que la inteligencia semiculta suele alcanzar.

¿Qué hacer, por tanto, ante esta invasión desintegradora a la vez que reductora del *homo sapiens*? Parece difícil dar con una receta que sirva de respuesta. Ortega y Gasset quizás dijese que tales formas contemporáneas de distracción por medio de la imagen grabada, forman parte de los usos gregarios de nuestras sociedades y oponerse a su corriente es poner en peligro la propia integridad intelectual y hasta física. *¡Delenda est Litteratura!* y con ella una serie de valores que hasta hoy sostienen, bien o mal, a cierto tipo de sociedad. Los padres no ven nada reprensible en tal alimento espiritual de sus hijos, ni los censores religiosos tampoco (salvo en caso de tocar el sexto mandamiento mosaico) y aun muchos pedagogos le aceptan formulando escasas reservas. Por su parte, el adolescente acude cada semana al lugar de venta más próximo, paga su moneda, recibe su mercancía y sin más quebraderos de cabeza se hunde en su privativo ensueño compensatorio. Nada de esfuerzos, intelecciones y raciocinios; fuera con el uso tradicional del entendimiento; guerra a los pesados librotes cuya letra de imprenta tanto acrece el caudal de los oculistas. Bastan la imagen, la onomatopeya y un lenguaje rudimentario. Después de todo, en la futura sociedad masificada, ideal de tantas comunidades y hombres de Estado, *habent sua fata libris*... entre el museo y la alcantarilla.

Escaneado con CamScanner

EL MITO, LA CABALLERIA ANDANTE Y LAS NOVELAS POPULARES

Don Simón de Silva, un caballero portugués que juraba sobre el misal ser verdad todo lo que contenía el *Amadís de Gaula,* tuvo sus ribetes de razón al afirmarlo con tanto aplomo y no menos descaminados anduvieron los sentimientos de esotra familia entregada al llanto por la muerte del mismo héroe, según se nos cuenta en el *Arte de galantería.* En la milicia de la India, relata Rodríguez Lobo en su *Corte na Aldea,* teniendo un capitán cercada su ciudad de enemigos, uno de sus soldados ferviente admirador de las novelas de caballerías, se encendió de entusiasmo en tal forma que abalanzándose sobre el portillo hizo rajas a gran suma de sus adversarios. "¡Ea, dejadme hacer —respondió a sus camaradas cuando le retiraban cubierto de heridas—, que yo no hice la mitad de lo que leemos en cualquier historia de estos caballeros!".

El mito se confunde con la realidad y pasa a ser historia verdadera cuando nutre los profundos estratos irracionales de lo personal o lo colectivo. Mircea Eliade ha puesto en evidencia los mecanismos de estas verdades absolutas ancladas en un *illo tempore* irreal. La insegura y desguarnecida criatura humana buscó siempre, desde que tuvo conciencia de su desamparo, un modelo a imitar y en quien inspirarse; a quien referir en última instancia sus anhelos y ensueños. No siempre satisfecha con los programas que le ofrece la razón crítica, dirige con frecuencia su mirada hacia la imaginación poética y encuentra en el almacén de la literatura el canon que la realidad le niega. De aquí los mitos e imágenes arquetípicas procedentes del mundo de la ficción. "El deseo del hombre (cito a M. Eliade) de tener un modelo, un ejemplo a imitar en la vida no es siempre satisfecho por la religión y la historia; una buena parte corre a cargo de la literatura. La literatura triunfa, a veces, en trans-

Escaneado con CamScanner

formar un personaje en arquetipo de comportamientos ejemplares". La escuela psicológica adleriana añadiría que se trata de actitudes compensatorias del sentimiento de inferioridad y modos de elevar la personalidad a un grado tal que la vida parezca digna de vivirse. Un discípulo de Jung, André Lebois, considera que los historiadores de la cultura podrían encontrar singulares enriquecimientos investigando los arquetipos literarios en sustitución de las consabidas y anacrónicas "fuentes" e "influencias". Seguir a través del tiempo el proceso constitutivo de la psicología individual y de grupo, así como las obras literarias, buscando los arquetipos particularmente vivaces, nos introduciría en el misterio de la creación artística.

Más de una vez me he preguntado si el estudio de las novelas españolas de caballerías, tan desdeñado hoy por los críticos e historiadores de la literatura, no se iluminaría con una viva luz extrayendo a estas obras del ámbito de las categorías estéticas para hacerles entrar en el de las categorías mítico-históricas. Esa ingente masa literaria que tuvo en su día tantos fervorosos partidarios como impugnadores y fue objeto de anatemas ético-religiosos, significó algo más que un entretenimiento, y su lectura y el provecho derivado de ella resultó algo más que un simple matar el tiempo para tantas conciencias profanas. Hablar de su atractivo más allá del repelente modo de composición novelesca que les caracteriza; de su lenguaje pobre en calidades poéticas; de su similitud argumental siempre virgen aunque repetida; de su absorbente capacidad de esponja para atraer leyendas, gestas y temas paremiológicos cuya diversidad se muele en análoga y tosca piedra, nos sume en la contradicción si el ojo crítico padece esa voluntaria miopía consistente en examinar la literatura sólo con el lente estilístico. Supongo que Cervantes no la padeció y casi me atrevería a afirmar que detrás de don Quijote hay lo que llamaríamos, en estos tiempos de pedante precisión etimológica, una teoría del mito. La perenne llama viva que acompaña al caballero Quijano a través del tiempo no se justifica de otro modo, ya que los valores estéticos del *Quijote,* con ser excelentes, no hubieran bastado. Son los mismos del *Persiles,* no mayores que los de Quevedo, se pierden al pasar a otras lenguas y sólo pueden gozarse, hoy, en el recoleto ambiente del lector culto. Sin embargo, sigue siendo lectura actual, universal y excitante. Es que el mito está allí, no la parodia del mito. Su envoltura poética le protege, por supuesto, como una perfecta hornacina, en una forma equilibrada que no tuvieron las novelas de caballerías. Pero la sustancia es algo más que literatura; es un arquetipo vivaz.

En la edición veneciana del *Amadís de Gaula* (1533), su editor y corrector, Francisco Delicado, razonó los méritos del libro mani-

Escaneado con CamScanner

festando que éste "enseña el verdadero arte de la caballería y a los mancebos a seguirla, a los ancianos defenderla, otro si (aquí está) encerrado el arte del derecho amor; la lealtad y cortesía que con las demás se ha de usar... (se debe) tomar por ejemplo el modo, la virtud y la bondad de Amadís y de los otros muy valientes caballeros para por aquel camino seguir y si de los sobredichos no fuera verdad, hacer cada uno que lo que él hiciese fuera verdadero". El moralista Malón de Chaide, sesenta años más tarde (en *La conversión de la Magdalena,* 1588), confirmaría con virtuoso sermoneo la vigencia de tales cualidades diciendo: "Si a los que estudian y aprenden a ser cristianos en estos catecismos les preguntáis por qué los leen y cuál es el fruto que sacan de su lección, responderos han que allí aprenden osadía y valor para las armas; crianza y cortesía para con las damas: fidelidad y verdad en sus tratos y magnanimidad y nobleza de alma en perdonar a sus enemigos". Escojo estas dos citas representativas entre un extenso florilegio y añado una tercera de Rodríguez Lobo (*Corte em aldeia e noites de inviemo,* 1619): "En el libro (de caballerías) cuéntanse las cosas como era bien que fuesen y no como era bien que las hubiese; las damas, cuán castas; los reyes, cuán justos; los amores, cuán verdaderos... y así no leeréis libro en el cual no se destruyan soberbios, favorezcan humildes, amparen flacos, sirvan doncellas, se cumplan las palabras, guarden juramentos y satisfagan buenas obras".

He aquí resumidas las características de un mito literario convertido en realidad temporalizable: *es ejemplar y sujeto a la continua repetición* ("enseña el verdadero arte de la caballería", "se aprende osadía y valor, crianza y cortesía, fidelidad y verdad"); *representa una forma de pensamiento colectivo* (sirve para, y expresa, a "los ancianos, los mancebos, las mujeres"); *implica un cierto tipo de comportamiento humano paradigmático* ("los reyes, cuán justos, los amores cuán verdaderos"); *es intemporal* y, a su vez, este *in illo tempore* se transforma cuando las circunstancias lo requieren, en un *hic et nunc* ("tomar por ejemplo la virtud y la bondad de Amadís"); *se confunde con la realidad* en una ósmosis sin fin ni límites; se hace historia verdadera y, al mismo tiempo se superpone a la historia vivible desde ese *illud tempus,* donde la fantasía y la verdad se mezclan ("y si de los sobredichos no fuera verdad, hacer cada uno que lo que él hiciese fuera verdadero", "cuéntanse las cosas como era bien que fuesen y no como sucedieron y así son perfectas"). Por supuesto, la sociedad española de aquel tiempo, entre 1508, fecha de la primera edición del *Amadís* y 1605, aparición de la primera parte del *Quijote,* no fue capaz de racionalizar esta carga de paradigmática valía. Tuvo, sí, una intuición existencial polarizada en amor y antipatía hacia los libros de caballerías como lo comprueba una larga serie de testimonios que doy por supuestamente conocidos: Santa Teresa, San Ignacio de

Escaneado con CamScanner

Loyola, el propio emperador Carlos V, Hurtado de Mendoza, Juan de Valdés, las citas aducidas anteriormente, la acrimonia de Luis Vives, de Melchor Cano, de Pero Mexia; las imitaciones a lo divino con su cohorte de insípidas e inauténticas caballerías celestiales (*Caballería de la Rosa Fragante, El Caballero del Sol o la peregrinación de la vida, etc.*). Alonso Quijano, el episodio del ventero, Maritornes y los segadores leyendo aquellos textos que se guardaban en el arcón manchego, tan queridos de su propietario que éste los ponía, más que ningún otro valor, por sobre las niñas de sus ojos.

Alguna vez me gustaría dedicar, con liberalidad, un tiempo a la relectura de libros de caballerías, tarea pesada que requiere tanto temple de ánimo como el puesto en juego por sus protagonistas para el vencimiento de endriagos y malignos encantadores. Es posible que pudiese, entonces, ampliar la siguiente breve anotación de los elementos constitutivos del mito del caballero andante en su forma particularizada española del mito universal de héroe justiciero, cuya aparición en la España del siglo XVI tuvo profundo significado histórico, tanto como para hacer comprensibles ciertos valores culturales y ético-políticos representados por la mole literaria de las caballerías, hoy arrumbada y despreciada. Pero esta es distinta cuestión y por el momento sólo me interesa subrayar un hecho poco meditado: la laxitud con que el Santo Oficio procedió con respecto a un "corpus" novelesco que cubrió como cizaña la producción literaria. Numerosas peticiones de humanistas, seglares y eclesiásticos, llegaron hasta la censura inquisitorial a fin de que prohibiese la impresión de Felixmartes, Esplandianes, Palmerines y otros más pero el Santo Oficio no prohibió en ningún instante su publicación. Menéndez Pelayo lo atribuye a cautelas basadas en el sentido común: "Siempre es temerario contradecir de frente el gusto popular", y esto explica la mezcla de prudencia y sabiduría que definió las actividades inquisitoriales con respecto a la letra impresa, ya que la Iglesia temió siempre más a la razón que al pensamiento mítico, contemplando con cierta condescendencia los impulsos irracionales.

Los grandes mitos escatológicos evidenciados en el estudio de la historia de las religiones no están lejos de estotros profanos, comunidad parental alimenticia de vastas fuentes del espíritu, tan valiosas como las preconizadas por la razón y el método discursivo. Acaso no anduvo lejos de interpretar semejante punto de vista el propio fray Luis de Granada al escribir: "Responderme han (los partidarios de los libros de caballerías) que entre todas las obras humanas que se pueden ver con ojos corporales, las más admirables son el esfuerzo y la fortaleza. Porque como la muerte sea la última de las cosas terribles, ver a un hombre despreciador y vencedor de este temor tan natural causa grande admiración... y (de estos libros) también nace que los blasones e insignias de las armas de los lina-

Escaneado con CamScanner

jes se tomen de las señaladas obras de fortaleza y no de ninguna otra virtud" (*Introducción al símbolo de la fe*, 1583).

He aquí algunas características del caballero andante cuya fijeza produce, en esta selva de libros, inevitable monotonía en beneficio del ritual heroico: *valor sin límites, don carismático, inmortalidad, dominio de los espacios, soledad* y *culto al principio femenino.* Todas ellas se corresponden con el arquetipo del héroe sagrado o profano, mitológico o histórico, discernible en las literaturas folklórica o escrita de cualquier país, en cualquier tiempo y se contraponen a las del antihéroe como perenne adversario de esta criatura sobrehumana. De ambas situaciones-tipo: héroe y monstruo (jayán, enano, endriago, sierpe, gigante, etc.), se deriva, con su juego de contrastes, el comportamiento ejemplar que suministra materia para los relatos que nutrirán educativamente al lector. En ocasiones, este nutrimento llevado al extremo produce la locura de don Quijote, el juramento de don Simón de Silveira o el valor del soldado que entra por las filas enemigas rajando y hendiendo; otras, atemperado a los patrones del vivir diario, da de sí una Santa Teresa andariega y fundadora; un Ignacio de Loyola dotando de formas simbólico-caballerescas a la Compañía de Jesús; un Carlos V y un Francisco I (ambos grandes lectores de libros de caballerías) desafiándose a campo abierto para dirimir diferencias políticas entre España y Francia.

Examinemos con algún detalle las anteriores características, dotándolas de ejemplos ilustrativos:

a) *Valor sin límites.* La empresa andante de comienzo, siempre, con un ritual de iniciación del caballero, cuyo propósito es poner a prueba el valor del novel, en la mayoría de los casos aún adolescente. El joven Amadís combate contra tres fornidos adversarios a quienes vence sin esfuerzo. Oliveros de Castilla se enfrenta, asimismo, con otros tantos y resulta vencedor. Tristán de Leonís da muerte al soberbio Morlot en la Isla sin Ventura. Amadís de Grecia, a la edad de diez años, aniquila tras ruda pelea a un oso y un león y es, poco más tarde, armado caballero. Esta episódica es característica de todos los relatos tradicionales de iniciación: se atraviesa por cierto número de pruebas, se triunfa sobre las dificultades y el héroe ya está en disponibilidad de acción. Más adelante, el valor adquirirá caracteres cósmicos y no habrá adversario capaz de contener su ímpetu; sólo las malas artes de los encantadores y propietarios de dotes mágicas detendrán temporalmente esta energía, pero después de breve descanso el valor adormecido se pondrá de nuevo en movimiento.

En *Tablante de Ricamonte,* el caballero Jofre vence a un enano hijo del diablo, allana la torre encantada de Montesinos, da muerte

Escaneado con CamScanner

al Malato poniendo en libertad a una doncella y trescientos niños encarcelados, obliga a numerosos caballeros andantes a presentarse en la corte de Camelot para rendir homenaje a la reina Ginebra. Otro héroe de la caballería, don Belianís de Grecia, de quien subraya Cervantes la demasiada cólera, recibió a lo largo de su accidentada caballería ciento y una graves heridas. La suma de estos episodios obsesivamente repetidos y cuya narración parece ser pasada en préstamo de unos libros en otros, dará lugar a un precipitado de valor que simbolizará el nombre o apodo del caballero andante y cuya pronunciación bastará, como fórmula mágica, para imponer respeto en torno suyo y confianza en el valor de su brazo.

b) *Don carismático.* El héroe posee carisma, poderío unificante y atrayente que opera, como la piedra imán, sobre las sensibles materias que le rodean. Desde que nace y durante su niñez poseerá cierta particular belleza individualizadora capaz de atraer la ternura y los buenos deseos de todos; en su adolescencia despertará amores apasionados; ya en su madurez, la irradiación erótica se complicará con otros dones: honorabilidad, equidad, equilibrio de carácter, etc. En torno suyo se congregarán admiraciones y fidelidades capaces de llegar hasta el sacrificio. En *Tristán de Leonís,* la bella Belisenda se atraviesa el corazón con una espada ante la indiferencia del caballero, dejándole después en testamento este mortífero artefacto que el desdeñoso galán utilizará en todas sus empresas.

En el *Amadís de Gaula,* arquetipo de las novelas de caballerías, los cerca de trescientos personajes que discurren por las páginas de sus cuatro libros, sirven de cortejo triunfal al héroe: caballeros andantes auxiliares, como Galaor y Agrajes; jayanes descomedidos, como el del Lago Ferviente; sabias nigromantes, como Urganda la Desconocida; enanos, monstruos, endriagos, etc., todos quedan en algún momento sometidos a su carisma, mezcla de valor y ternura casi femenina (Amadís es el caballero andante más propenso a las lágrimas que circula por los predios de la caballería, y ya don Quijote subrayó con desdén su condición llorona). El horóscopo de la sabia Urganda es bien revelador: "Dígote que será flor de los caballeros de su tiempo; éste hará estremecer los fuertes; éste comenzará todas las cosas e acabará a su honra, en que otros fallescieron; éste hará tales cosas que ninguno cuidaría que pudiesen ser comenzadas e acabadas por cuerpo de hombre; éste hará a los soberbios ser de buen talante; éste hará crueza de corazón contra aquellos que se lo merecieren; e aún más digo, que éste será el caballero del mundo que más lealmente amará. E cree firmemente que todo acaescerá como lo digo".

c) *Inmortalidad.* Característica del héroe mítico, sea este religioso o literario, es el que se nos ofrezca de una vez por todas joven, en la flor de la edad, sin amagos de envejecimiento y liberado del

Escaneado con CamScanner

ritmo inevitable y desconsolador de la vida. Son lo que son, están convertidos y continuarán siendo *in aeternum;* poseen un tiempo en éxtasis y su existencia parece inscrita fuera de la temporalidad humana. El héroe de los libros de caballerías aprovecha tal temporalidad sin tiempo y múltiples e ingeniosos recursos se ponen en juego para disimular el hecho de que cada una de sus aventuras o viajes traen consigo mudanzas temporales ya que mueren reyes, se casan doncellas, cambian tronos y jerarquías mientras el caballero pelea, galopa, hiende y raja desde su éxtasis de hornacina de santo. En la serie de los *Amadises* sus principales caballeros Amadís, Esplandián y Lisuarte no mueren sino permanecen indefinidamente encantados en el Palacio del Universo de la Insula Firme. Idéntico episodio se produce cuando la maga Zafira encierra durante años a Lisuarte, Perión, el emperador de Trapisonda y el príncipe Olorius en el castillo de la isla de Argenes. Cervantes parodia estos episodios en el quijotesco capítulo de la cueva de Montesinos aunque, consciente de la ambigüedad del mito, deja a don Quijote y al lector en la duda respecto a lo acaecido en tales profundidades.

En el *Amadís de Grecia* reaparece el viejo héroe, ahora abuelo de una caterva de Amadises, con cerca de doscientos años de edad, aunque siempre joven gracias a la pócima que le suministra la sabia Urganda. Y cuando un continuador italiano de las caballerías hispánicas, Mambrino Rosseo, autor de *Don Silves de la Selva,* se atreve a dar muerte al centenario, el episodio produce una suerte de cataclismo: dos gigantes tienen a su cargo la empresa mortuoria y en el curso de la batalla donde el óbito se produce, perecen tres emperadores, varios reyes y cincuenta y cinco mil caballeros. La muerte de Roldán y los funerales de Atila provocan análogas catástrofes, ya que el tiempo mítico también opera sobre la épica y se desliza en torno de sus personajes sin respeto para su historia ya establecida.

d) *Dominio de los espacios.* El escenario geográfico donde se desarrollan las hazañas del caballero andante no tiene límites; su esfuerzo irradia más allá de las fronteras nativas, es universal y dentro del mundo entonces conocido resonará el eco de sus lanzadas y el coro de alabanzas de sus protegidos; vendrán en su busca débiles de espíritu, doncellas agraviadas y monarcas sin corona; viajará atravesando innumerables florestas, montañas de bronca espesura y desiertos; usará naos y bajeles para deslizarse sobre todos los mares; amanecerá en castillos y anochecerá en campiñas. Geografía fantástica, por supuesto, ya que la geografía mítica no necesita de referencias toponímicas, así como el tiempo intemporal no precisa de calendario. En esta capacidad de movimientos radica la eficacia del héroe. El conde Partinuples pasea sus hazañas desde París a Constantinopla; Oliveros de Castilla por España, Inglaterra, Irlanda y el reino de Chipre; Palmerín de Oliva llega en sus andan-

Escaneado con CamScanner

zas hasta las viejas tierras de Babilonia; Primaleón se mueve en el ámbito del turco.

En el *Lisuarte de Grecia,* varios reyes de la cristiandad se trasladan desde diversos puntos de Europa hasta la ciudad de Constantinopla y allá se encuentran con el rey Armato acompañado de una legión de califas, soldanes y taborlanes procedentes de Persia, India y Mesopotamia. Después están esos lugares epicenos que ningún cartógrafo del mundo puede situar: la Montaña Defendida, la Fuente de Artifaria, las grutas de Hércules, el Castillo de las Siete Venturas, el Lago del Espino, la Insula de Guindaya; geografía fascinadora y más allá de lo conocido y aun de lo hiperbóreo; horizontes sobrenaturales. Así, la temerosa aventura que le acaece a Amadís en la Insula del Diablo donde dio muerte al endriago tras descomunal combate. El caballo de madera que utiliza Clamades para volar a su placer por encima de países, fronteras y piélagos, es un símbolo de este dominio espacial.

e) *Misteriosa soledad.* Luego están los nacimientos secretos: Amadís arrojado a las aguas dentro de una barca de madera, Tristán dado a luz en el fondo de una floresta, Palmerín venido al mundo entre palmas y olivos cerca de Constantinopla, don Duardos de Bretaña, cuya infancia transcurre en la Isla Deleitosa. Desde esta soledad inicial y como hijo ilegítimo del amor perseguido o ahijado de ermitaño o viejo escudero, el intrépido andante se alzará por la pura virtud de su brazo y el crédito de sus hazañas hasta las púrpuras imperiales. Su forma de vida también operará envuelta en soledades y misterio: caminará solo, aparecerá y desaparecerá seguido por un fiel escudero, vivirá en las montañas, al borde de las rutas, en continuo campamento. Es un *outlaw,* la sociedad le regateará sus méritos de casta o condición mientras no los confirme con el esfuerzo, y a su vez, cada entuerto que deshaga será un desafío o un desagravio. Goza de su vida errabunda por placer de aventura y esta compensación vicaria le paga sus continuos esfuerzos, fatigas y heridas. Dar y quitar coronas; premiar y castigar al felón, le permiten gozar del espectáculo de su singular pujanza, pero está siempre dispuesto a abandonar el lugar de sus éxitos cuando apenas ha comenzado a disfrutarlos. Algún signo distintivo corporal será la única referencia a su pasado y por ellos, en ocasiones, se producen felices anagnórisis. Esplandián, el hijo de Amadís, "tenía bajo la teta derecha unas letras blancas como la nieve, e so la teta izquierda, siete letras tan coloradas como brasas vivas". El Caballero de la Ardiente Espada nació "con una figura de espada bermeja que le cogía desde la rodilla izquierda hasta darle en el corazón la punta".

f) *Culto al principio femenino.* Su Eros se reparte entre el gozoso amor carnal con doncellas que dejan de serlo entre sus brazos, pagando de este modo tributo a la virilidad, y la contemplación pasiva

Escaneado con CamScanner

y amorosa de la dama de sus pensamientos más o menos inaccesible. La fémina viene a ser el tribunal de honor donde sopesa y somete sus actos, de quien recibe galardón o repulsa en virtud de una convención gratuita que satisface esa oscura ambivalencia de anarquía-jerarquía en que oscilan las relaciones entre hombre y mujer. De tal modo que la fémina es, alternativamente, premio a sus afanes, incitación a la heroicidad o causa de sus adversidades. Precisamente por su carácter de mito existencial y no artístico, el caballero andante no practica, como erróneamente se le atribuye, sobre todo en virtud del falso ejemplo de don Quijote, un amor espiritualizado de *trobar clus*. Tal amor no sería inteligible dentro del conjunto de sus hazañas. Por su parte, el orbe femenino que rodea al caballero permanece siempre en disponibilidad activa: se ofrece a trasmano en la recoleta alcoba, en la floresta o el vergel; está dispuesto a entregar a cualquier hora su rosa fragante. El ejemplo de Oriana y Amadís es bien significativo: ambos se hallan a solas en lugar apacible y secreto; Amadís, tímido, vacila; Oriana le incita con estas palabras: "Señor, quien buen tiempo tiene y lo pierde, tarde lo cobra". Y añade el narrador: "Se puede decir bien que en aquella verde hierba, encima de aquel manto, más por la gracia e comedimiento de Oriana que por la desenvoltura e osadía de Amadís, fue fecha dueña la más hermosa doncella del mundo".

Tal facilidad de entrega es frecuente: "Como Julián estando retozando con la infanta Flérida la hizo dueña y ella se arrepintió con enojo" (Cap. XXVI, *Primaleón*). El primer encuentro entre Clamades y Clarmonda nos ofrece una descripción, plausible de variantes, de estos episodios: "Y él se acercó a la dama y vio la doncella que dormía la cual le agradó tanto que él no se podía hartar de mirarla. Y en durmiendo se era descabellada y sus cabellos eran tan lindos y tan hermosos que no parecían sino oro fino y le cubrían sus tetas muy delicadas por delante. Y no cabe preguntar si ella plugo a Clamades que él fue tan encendido de su amor que deliberó de la besar antes de que se tornase". Un matrimonio final, en éste y todos los casos, hilvana la serie de escabrosas aventuras. Es la solución feliz que cierra el círculo: se casaron, tuvieron hijos... "Y allí se casó Doctiva, madre de Clamades y el rey Meniadus se casó con Máxima, hermana de Clamades. Y los dos reyes que habían dado el hombre de oro y la gallina se casaron con las otras dos hermanas. Y el rey Gardante, que era rey de los montes, se casó con Drageta la hermana del rey Meniadus. Y las tres doncellas de Clarmonda fueron casadas muy ricamente". *Don Florisel de Niquea* concluye con seis bodas simultáneas y oficia en las bodas un legado del Sumo Pontífice.

g) *El monstruo*. La rutinaria proliferación de entes mágicos y monstruosos que se aprecia en las novelas de caballerías sorprende al lector moderno y lo lleva con frecuencia a descalificar estas zonas

Escaneado con CamScanner

del libro que dentro de la contextura de la acción resultan, sin embargo, necesarias; es más, justifican al héroe ofreciéndole una sucesiva y constante serie de oportunidades para poner a prueba su constelación de virtudes. Son fuerzas mágicas, todopoderosas en apariencia, siempre irracionales y las mismas que actúan en torno al héroe mítico desde el alba de los tiempos; enfrentándose con ellas, justifica su carácter de liberador y traumaturgo. La transformación del adversario en un ente mítico caracteriza la mente arcaica en general. Los egipcios identificaban a los enemigos del faraón con el dragón Apophis; en la *Biblia,* reyes paganos vencidos por Israel, tal como Nabucodonosor, son designados como dragones; Darío dará muerte al monstruo tricéfalo y Hércules combatirá con la hidra. En las bilinas rusas los adversarios de los héroes son imaginados en forma de centauros; en la escatología cristiana el mal es la serpiente; el Apocalipsis es anunciado por bestias; San Jorge pelea y vence al dragón.

Así, esta copiosa tradición pasa íntegra a las novelas de caballerías y constituye su cuerpo más expresivo: lo que diferenciará al caballero andante —ya lo subraya don Quijote— de cualquier otro caballero históricamente temporalizado. Endriagos, sierpes, gigantes, raras animalias; una tupida cohorte de zoología antropoformizada y raciocinante representa a las fuerzas demoníacas; al poder de las tinieblas que altera la pacífica vida de los hombres con imprevisible violencia cósmica. Sus descripciones tienen el valor de un conjuro a la vez que, por exceso de sombras y contrastes, iluminan el arquetipo heroico. El endriago habitante de la Insula del Diablo que combate con Amadís "tenía el cuerpo y el rostro cubierto de pelo y encima había conchas sobrepuestas, tan fuertes, que ninguna arma las podía pasar, y las piernas y los pies eran muy gruesos y recios, y encima de los hombros había alas tan grandes que fasta los pies le cubrían... un cuero negro como la pez, luciente y velloso; dientes tenía dos en cada una de las quijadas y tan largos que de la boca un codo le salían, y los ojos grandes, redondos y bermejos como brasas". La sierpe a que da muerte Baldovín en *La gran conquista de Ultramar* es de treinta pies de largo, con uñas de cuatro palmos que cortaban como navajas "e daba tan grandes voces que se podían oír dos leguas e traía en la frente una piedra que relumbraba tanto que podía ver hombre de noche la su claridad a dos leguas y media". Semejantes características ofrece otra gigantesca sierpe que se enfrenta con Palmerín de Oliva en los alrededores de la fuente Artifaria. En *El Caballero del Febo,* el mago Lirgandeo, convertido en fiero grifo, combate contra Selagio, transformado también en dragón, después de apearse ambos de un carro de fuego arrastrado por cuatro disformes animales.

Escaneado con CamScanner

El auge de las novelas de caballerías en España y Portugal se extiende desde fines del siglo XV hasta las postrimerías del XVI. Todavía en 1602 se imprime *Don Policisne de Beocia,* tres años antes de la primera parte de *Don Quijote,* y el *Espejo de Caballerías* alcanza dos reimpresiones en 1617 y 1623. En Francia, como producto literario tardío entroncado con los *romanz,* su popularidad concluye en el siglo XV. Los italianos llevaron a cabo *rifazimenti* del género durante el siglo XVI. Después, los libros de caballerías se sotierran y desaparecen del ámbito culto pero mantienen vigencia subterránea a través de la llamada literatura de cordel o de *colportage* (buhonería) hasta alcanzar los umbrales contemporáneos.

Lo que define a la literatura de cordel en España es, sobre todo, el hecho de que su colectividad lectora la sitúa en una zona intermedia, al margen de la cultura y la incultura, de tipo folklórico, popular y tradicionalista —lo que llamaríamos cultura de pueblo—. Pasa a ser material de lectura para grandes masas utilizándose para ello medios técnicos económicos: impresos en hojas sueltas o pliegos doblados sujetos, para su exhibición callejera, de colgante cordel o formando parte de la mercancía transportada por los vendedores ambulantes. Pío Baroja se refiere en sus *Memorias* a estas novelas, que alcanzó a conocer en su juventud, anunciadas y vendidas por ambulatorios personajes del extrarradio madrileño, epígonos tardíos a su vez de la cofradía editora y vendedora ya floreciente en el siglo XVII: el morisco mercader de papeles viejos a que alude Cervantes; referencias a truhanes y ciegos cargados de coplas, relatos y oraciones que encontramos en Lope, Quevedo, González del Castillo y otros. "Pliegos toscos de papel con viñetas o grabados en madera —cito a Baroja—, representando guerreros armados de punta en blanco, con grandes plumeros en los yelmos y la espada en alto, y otros derribados en el suelo con la punta de la espada del vencedor en los ojos".

El catálogo de esta subliteratura nos transporta, de súbito, al auto de fe efectuado en el corral de don Quijote, al arca del ventero manchego, celadora de tantas maravillas y, ¿por qué no?, a la biblioteca de la reina Católica. Aventuras del *Conde Partinuples* emperador que fue de Constantinopla; la historia de *Flores y Blancaflor,* con el relato del amor imposible entre la hija de una esclava cristiana y el hijo de un rey sarraceno; la *Crónica del noble caballero Guarino Mesquino,* de venerable antigüedad (*Guerino il Meschino,* compuesto por Andrea de Barberino en 1391); la *Historia del famoso caballo de madera* que salvó a Clamades y Clarmonda de las aviesas intenciones del rey Cropardo, tan enano como feo; los tremebundos episodios del *Tablante de Ricamonte* ya muy deslavazados, con las aventuras del caballero Jofre, recogidos bajo el estupendo título de *Jofre Donasó* o *Don Nasón;* la *Historia del rey Canamor*

Escaneado con CamScanner

y del infante Florián (el mismo *Leonorella y Canamorus* mencionado por Luis Vives como lectura reprobable en su *Tratado de la mujer cristiana*); *La linda Melusina* (la *Melusine* francesa, que alcanzó en su país cuatro siglos de popularidad) y las infinitas y siempre sabrosas historias fantaseadas al modo caballeresco de Bernardo del Carpio, Fernán González, los Infantes de Lara y el Cid del Romancero, amén del famoso *Fierabrás,* disfrazado tras el rústico nombre de *Carlomano* (historias de Carlomagno y los doce pares), todo ello mezclado con biografías de bandidos que fueron populares durante los siglos XVIII y XIX: Tempranillo, Diego Corrientes, Jaime el Barbudo, Miguel Caparrota, el Pernales y otros.

Paralelamente en Francia, las prensas de Epinal y Montpellier imprimían las últimas ediciones de "colportage" con novelas de caballerías en prosa, tales como *Pierre de Provence et la Belle Magalonne, Les quatre fils Aymon, Valentin et Orson, Galien la Restauré, Huon de Bordeaux, L'Histoire de la Belle Hélène de Costantinople, Robert le Diable, Richart sans Peur* y *Jean de Paris.* Estas historias se esfuerzan por mantener vivo y actual el mito heroico con su correlativo de virtudes, esfuerzos y descomunales hazañas; un mito al que la sociedad burguesa, forrada de prosaicas virtudes, había vaciado en moldes más modestos (novela de folletín) o ennoblecido con formas de subido valor estético (algunas novelas de Balzac, Hugo, Dumas, etc., por ejemplo). Son los mismos héroes caballerescos procedentes del *illud tempus,* vivos aún y actuales para miles de criaturas humanas ansiosas de hallar imaginarias compensaciones que endulzasen la amargura del diario vivir. Su estilo, ya de por sí mediocre está ahora envilecido; las continuas refacciones dejaron el argumento un poco a la buena de Dios, pero bajo la grosera capa de ceniza aún calienta el mito: un valor puesto a prueba que triunfa sobre las asechanzas del mal; una pasión invencible que soporta toda clase de sufrimientos; la felicidad en la amistad; el premio a la virtud, etc. Ultimo eco de las caballerías medievales y especialmente de las españolas, cuya persistencia en desaparecer revela, en cuanto a España se refiere (no olvidemos que la literatura de cordel careció en la península de competidores, a diferencia del "colportage" francés, arrinconado por el folletín burgués), algo más que un apego formal a obras y temas; revela una propensión colectiva y casi irreductible a vivir en la irracionalidad y la creencia. Bastaría con levantar la vista del ámbito literario para encontrar operante la misma actitud en otras formas del vivir hispánico. Pero este es un tema cuyas implicaciones irían más allá del presente propósito.

La enorme masa novelesca que engloba el calificativo de *literatura de folletín* o novela popular, mantiene su vigencia, aproximada-

Escaneado con CamScanner

mente, durante la segunda mitad del siglo pasado y el primer tercio del actual. *María o la hija de un jornalero* era lectura aún viva entre la mesocracia española de la primer década del siglo, así como las traducciones de *Rocambole* y *Los misterios de París*. La conversión de los periódicos en almacenes de noticias truculentas, reportajes de crímenes, materia cruda de actualidad, encuestas sentimentales, etc. y más tarde el traslado del folletín a la radio y la televisión, cerró definitivamente las posibilidades de vida del género.

La literatura folletinesca es de origen francés, pero tuvo un proceso muy rápido de internacionalización amparado en las facilidades técnicas que ofreció, para ello, la imprenta. Traducida a diversos idiomas, sus arquetipos novelescos así como los grandes arquetipos de la caballería pasaron a tomar parte del *epos* popular. *El judío errante* y *Los misterios de París,* de Eugenio Sue; *Lagardére* y *Los misterios de Londres,* de Paul Feval; *Rocambole,* de Ponson du Terrail; *El conde de Montecristo,* de Dumas, inician este ecumenismo. *Arséne Lupin,* de Leblanc *Chéri Bibi,* de Leroux y *Raffles,* de Hornung (este último, hijo de la minerva británica) lo cierran. Héroes de un peculiar carácter, los tres postrimeros fecundan una rama de vastas proyecciones contemporáneas: la novela policial, cuyas técnicas complicadas procuran disimular su cuna no tan aristocráticamente deseable como quisieren sus panegiristas. "En cuanto a la novela popular por excelencia —cito a Caillois—, la novela policial, ha puesto en evidencia su estructura mítica reemprendiendo la eterna lucha entre el héroe y el monstruo, el bien y el mal, y declarándose de acuerdo con la tradición, la novela optimista por excelencia, donde el héroe surge siempre victorioso".

El crítico literario que examine estas novelas con criterios estéticos, simplemente, reacciona con violencia al no poder conciliar la condenación absoluta con el favor popular de que aún gozan. Una vez más la comprensión de la obra literaria escapa del campo estilístico para requerir un examen desde ámbitos más amplios. Estas novelas no son palabra original heideggeriana o mundo cerrado de belleza; carecen de verosimilitud o mimesis aristotélica y, sin embargo, batallones de lectores creyeron en ellas, se nutrieron de sus mitos, amaron y sufrieron con sus protagonistas, extrajeron valores, tal como sucedió con los libros de caballerías y sigue sucediendo con las novelas radiodifundidas o televisadas. Fueron y siguen siendo *la novela* por excelencia. Su oscura evidencia se impone de modo casi visceral. Un breve y original relato de Francisco Ayala: *El colega desconocido* nos propone, con la oblicua sorna que caracteriza la creación novelesca de este escritor, la siguiente cuestión: ¿Quién es quién, el novelista de catacumba y minoría o el novelista de grandes tiradas populares? Por supuesto, desde una exclusiva plataforma estética, la pregunta es falaz, pero la sociología literaria tiene otro tipo de

Escaneado con CamScanner

respuesta diferente. Montecristo, Rocambole, Sir Williams, Lagardére, Lupin, Fantomas y Raffles entran en competencia con don Quijote, Hamlet, Raskolnikov y Mme. Bovary. Justicieros o criminales, santos o bandidos; invulnerables, inmortales y todopoderosos ocupan el lugar reservado al héroe y sostienen, nuevos Atlas, su propio universo. Tal es el hecho. *Honni soit qui mal y pense.*

Universo repleto de *epos* mítico: eterno combate entre las fuerzas del bien y del mal; combate sin tiempo cuyos protagonistas no están sometidos a la fragilidad temporal. Cuando la hazaña o serie de hazañas concluye, la novela deja a sus personajes en disponibilidad de un nuevo comienzo. Su psicología es sencilla y ejemplar: los buenos son buenos permanentemente y los malos horriblemente malos. Hay en este universo fuerzas secretas, congregaciones misteriosas, sociedades que se mueven en las sombras: los *gentlemen* de la noche en *Los misterios de Londres,* los jesuitas en *El judío errante,* los carbonarios en *Los mohicanos de París,* cuyos poderes benévolos o maléficos en nada tienen que envidiar a los de Urganda la Desconocida. El héroe posee carisma y arrastra consigo a las muchedumbres para mejor cumplir la obra a que se ha comprometido. La conquista de poderío que en los libros de caballerías se concentra en el poder feudal o monárquico, es decir, político, deriva ahora hacia el poder económico —fortuna, acceso al gran mundo, separación definitiva de la masa—. Se mantiene el maniqueísmo caballeresco con su equilibrio entre contrarios: felicidad y sufrimiento, fortuna y miseria, inocencia y crimen, castidad y lujuria, palacio y covachuela, angelismo y diabolismo, Babilonias (París, Londres) y campos beocios. Caín y Abel subyacen en el fondo del mito: los hermanos enemigos (Sir Williams y Armando de Quergaz en *Rocambole* son bien representativos) y el fratricidio como resultado del antagonismo entre bondad y crimen, nutre los principales episodios. Los monstruos de la caballería andante, personificados en oscuros poderes *ctónicos,* se convierten ahora en apaches, envenenadores, habitantes de los bajos fondos o del mundo de la noche, en carne de presidio y la espantosa arquitectura del dragón o la serpiente gigante conserva sus rasgos teratológicos en la fealdad física o moral del malvado, con sus cicatrices, llagas, quemaduras de vitriolo, ignominiosas marcas carcelarias, jorobas, tartamudeos, lenguaje de germanía, etc. A su vez mágicas fuerzas favorables protegen al héroe con sus fórmulas. *Montecristo* cambia de personalidad y *Rocambole* de piel cuando les apetece; *Lagardére* es, alternativamente, jorobado o caballero. Y puesto que en algunas novelas de Balzac se destaca con facilidad un *coté feuilleton,* recordemos a Vautrin (Collin, Carlos Herrera o Trompe la Mort), entrando y saliendo en el guardarropa de sus transformaciones.

Como la novela de caballerías, está colmado el folletín de doncellas desventuradas, víctimas de un mundo violento y egoísta. La vir-

Escaneado con CamScanner

gen que sucumbe a la violación o falsa promesa de matrimonio, se ve cubierta de oprobio, expulsada de su hogar, amenazada y sometida a calvario con el hijo en brazos, tierna víctima de las circunstancias y vivo reproche endosado al rostro de la sociedad, lo que estimula el corazón del lector, obligándole a un lavado de conciencia. A esta doncella la protegen ahora el gran señor, enamorado de ella, el poeta o el artista generosos. El premio a su virtud, sostenida por encima de todo desfallecimiento, suele ser la reconquista del amor perdido y el matrimonio restaurador. De cualquier modo, la virtud y la inocencia, aliadas con el amor, triunfan de todos los obstáculos: diferencias de clase y fortuna, oposición paternal Calumniada varias veces, Juana, la protagonista de *La repartidora de pan,* de Xavier de Montepin, exclama al finalizar su éxodo: "¡Ah!, Dios es bueno". El tema de la inocencia premiada constituye un género de peculiares características dentro del folletín, con su cohorte de títulos: *Los dramas del adulterio* y *La repartidora de pan,* de Montepin; *El crimen de una madre, La mendicante de amor* e *Hija de forzado,* de P. Decourcelle; *Pura y deshonrada, La hija sin nombre,* de Mérouve; *El pecado de Marta, El secreto de Teresa* y *El hijo del amor,* de P. Bertnay. Muchos de ellos, con ligeras variantes, pasaron a mano de refacedores españoles. Un prolífico imitador de Sue en la península, fue Ayguals de Izco, autor de *María o la hija de un jornalero, Pobres y ricos, La marquesa de Bellaflor o el niño de la Inclusa.* Martínez Villergas escribió *Los misterios de Madrid* y García del Canto *Los misterios de Filipinas.* Se suma a los anteriores un grupo de féminas, autoras de folletines tales como *Hija, esposa y madre,* de María del Pilar Sinués, *Lágrimas del corazón,* de Enriqueta Lozano, *Buena hija y buena esposa,* de la misma, *El odio de una mujer,* de Patrocinio de Biedma. Una somera revisión de los programas radiodifundidos y televisados hoy en nuestros países, muestra la potencia de este tema, siempre actual, siempre anclado en la mítica popular. Idénticos títulos, análogas situaciones, las mismas lágrimas, el mismo entusiasmo ante la peripecia.

El héroe más destacado y representativo de estas novelerías, especie de Amadís del folletín, es Rocambole. En él se reunieron las características del arquetipo con sus ritos de iniciación y purificación salvadora. El bien y el mal se reconcilian en su persona; muere y resucita para las buenas obras; efectúa milagrosas empresas y padece persecuciones; transforma a sus compañeros de innobles hazañas en apóstoles de la virtud; Baccarrat es la Oriana de este nuevo Doncel del Mar. El astuto y proteico personaje pasa por diversas pruebas y trasmutaciones; aparece y desaparece a lo largo de sucesivos títulos; sus períodos de ausencia o inmovilidad (muertes fingidas, huidas o estancia en la cárcel), lo devuelven a la

Escaneado con CamScanner

vida siempre en posesión de inagotable juventud y magnífico ímpetu combativo.

Ignoro qué nuevas transformaciones acompañarán al héroe mítico popular en un futuro literario. El cine y la televisión influirán poderosamente en su perfil, como también la mentalidad técnica, los descubrimientos científicos popularizados, los intentos de comunicación interplanetaria y la mitología atómica. Sin embargo, aun moviéndonos en la parca perspectiva que permite toda cercanía, es posible alcanzar a ver algunas posibilidades examinando dos bocetos heroicos que hoy apasionan a las multitudes: el vaquero solitario y el Superman.

El vaquero solitario o héroe del *Western* es una creación típicamente norteamericana que se proyecta con fuerte poder mimético por todo Occidente. Su generación es bien conocida: un imaginario folklore que brota de la marcha hacia el Oeste, por los pioneros, durante la segunda mitad del siglo pasado. Intentaré esquematizar lo que considero como posible articulación mítica del tema: se trata, como en el caso del caballero andante o el héroe del folletín, de un personaje cuyas principales características son el valor de su fuerte brazo (armado de revólver o rifle), la castidad, el amor por la soledad y el dominio de los espacios. Aventurero solitario ambula por rutas y desiertos, campamentos y poblaciones del *Far West* con total desinterés hacia la febril actividad que tiene lugar a su alrededor, y ofreciendo sus servicios de "desfacedor" de entuertos en los casos en que la justicia padece lesión (bandidos que roban reses, desvalijan diligencias, azotan comunidades o fuerzan doncellas). Grave y melancólico por temperamento, no se deja atrapar por las concupiscencias de la carne, acoge el amor con digna reserva y, siempre monógamo, se entrega de una vez a la dama de sus pensamientos. Las mujeres le asedian como al caballero andante pero, a diferencia de aquél, defiende con más rudeza su castidad. Todas sus victorias y prestigio se depositan a los pies de la fémina escogida y cuando ésta es una criatura de vida algo equívoca (frecuenta garitos o tabernas como cantante o cantinera) la dignifica con su amor. Carece de oficio ("mis arreos son las armas —mi descanso el pelear") aun cuando ocasionalmente acepte formar parte de una peonada o reciba la estrella de *sheriff*. Montado en el caballo constituye una suerte de criatura centáurica, que recorta su silueta en el horizonte: pistola al cinto, rifle en silla, manta al costado, la mano sobre el arzón anunciando con su buena nueva la aparición de la justicia —tiemblan los malvados, suspiran las doncellas—, dispuesto a cruzar, no el puente levadizo de un castillo, sino la galería de un rancho o la alegre sala de un *saloon* donde bullen barajas, bebidas y canciones. Consciente de un profundo sentido de la libertad y la lealtad, cumple su destino

Escaneado con CamScanner

cada vez que abate a un enemigo y se retira hacia otra parte. Aunque combate al lado del orden social, su justicia es muy personal ya que, en el fondo, lo que defiende es su propia honra. Su historia también carece de tiempo; vive en éxtasis temporal (su historial se correspondería con los años que van entre 1870 y 1900, pero estas fechas no existen en virtud de una mágica fantasía que las actualiza y perenniza, como sucedió con el caballero andante, producto feudal tardío que se correspondió con los años 1450 a 1500, aproximadamente). El lector que desee comprobar mi anterior esquema, puede utilizar como documentos para ello una serie de *films* ya clásicos en el género: *The Virginian* (1929), *Stage Coach* (1938), *My darling Clementine* (1946), *Hign Noon* (1953), *A place in the Sun* (1954) y *The Gunfinghter* (1956).

Acerca de Superman y los héroes atómicos se dice algo en el anterior ensayo titulado *La literatura y sus enterradores,* y allá remito al lector. Quisiera añadir algo, no obstante, y es que esta subliteratura del *Western* contiene, en potencia, un germen literario aunque es posible que no madure a causa de su predilección por la imagen. También los héroes de los *comics* son depositarios de mitos. Superman y su traílla de imitadores (que constituyen la caterva de Amadises y Palmerines en un mundo tecnificado), acuden en defensa del débil o de la sociedad amenazada; llegan misteriosamente desde la soledad o desconocidos ámbitos espaciales portando como armas toda clase de rayos mágicos, fusiles electrónicos, granadas atómicas; deshacen el entuerto, someten a los villanos y desaparecen de nuevo en espera de su próxima aventura. Poseen, asimismo, particulares y simbólicas insignias al modo del Caballero del Cisne o Esplandián; sus uniformes y capas flotantes, cascos de acero y calzones les conceden homogeneidad y enmascaramiento análogo a la armadura con visera, escudo y heráldica exótica peculiar en los andariegos paladines caballerescos. Finalmente cuentan con protectores poderosos ultraterrenales, Urgandas y Arcalauses, en forma de científicos y sabios entregados a investigar los secretos del electrón o el protón.

Puede aducirse que, tanto el héroe del *Western* como Superman, ya no son *littera,* quedando fuera, por consiguiente, del ámbito en que se mueven los mitos librescos. Pero la profunda conmoción producida por la técnica al servicio de las masas llegará con su impacto hasta la entraña misma de lo literario y pronto será materia cuestionable hasta qué punto la radio, la televisión, el cine y los *comics* no se convertirán en formas expresivas y sustitutivas de esto que vengo denominando subliteratura o literatura popular.

Escaneado con CamScanner

ROMANCES DE CIEGO

Don Agustín Durán, al recoger en su *Romancero General* un centenar de muestras de romances vulgares, «de esos que los ciegos comenzaron a propagar desde mediados del siglo XVII», justifica la presencia de tal gavilla de textos literariamente impuros (entre las aristocráticas familias de romances tradicionales y cultistas), como necesario testimonio y prueba del empobrecimiento de la sensibilidad nacional, parejo a la decadencia social y política. "Corrupción, falsa ciencia y fe extraviada fueron los generadores de esta literatura con la que simpatizó tanto el vulgo alucinado, constituyendo su catecismo, su encanto, sus delicias y puede decirse hasta su único modelo ideal y su verdadero retrato". Remito al lector, interesado en conocer la honesta facundia de un liberal del siglo XIX, al prólogo del primer volumen del *Romancero.*[1] Allí se dicen algunas retóricas verdades a la vez que se catalogan los temas de mayor uso y recurrencia: milagros, historias de valentones, casos de adulterio, facecias, castigos providenciales. La tesis de Durán es la siguiente: todas o casi todas estas composiciones son detestables consideradas como poesía pero ofrecen mucho interés porque conservan "los vestigios de una civilización degradada". Un pueblo envilece su poesía cuando se queda, como colectividad, al margen de la vida histórica o cuando el vivir comunal, se estanca y petrifica en formulismos. Por fortuna, en la vía del progreso hay siempre un pequeño grupo de poetas valiosos que prosiguen elaborando buena literatura y salvan el proceso de continuidad cultural.

De acuerdo con la precedente explicación, habría cierta coherencia en la aparición simultánea, dentro del ámbito literario, de la

1. *Romancero General* o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, clasificados y anotados por don Agustín Durán. Vol. I, pp. XXXI y XXXII. B. A. E. (Madrid 1859).

Escaneado con CamScanner

Relación notable de la sancta penitencia que en el monte Arsiano, junto a Roma, hizo una mujer de Valladolid, la cual había sido renegada en Turquía, compuesta por un Mateo de Brizuela en 1611 y las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, publicadas dos años más tarde. Pero no la habría en el hecho de que, cincuenta años antes, aún en tensión las fuerzas colectivas hispanas, invadiese la literatura callejera los ámbitos cultos —libros de caballerías, romanceros y florestas folklóricas— hasta producir una peculiar y única amalgama. Y menos aún se justificaría la superfetación de vulgarismo literario producida durante el siglo XVIII, edad áurea de los romances de ciego y pliegos de cordel, precisamente cuando la minoría ilustrada hacía los mayores esfuerzos por educar el buen gusto y elevar los niveles populares de vida. Parece, pues, que hay otras leyes internas que rigen la presencia simultánea de dos corrientes literarias: una literatura minoritaria y selecta, representativa de los altos valores espirituales y culturales de un país y una subliteratura o literatura mayoritaria, a ras de suelo, subterránea si se quiere, pero no menos verdadera, que nutre amplias capas de la sensibilidad colectiva y expresa, asimismo, los ideales y valores del hombre común. El tema es de gravedad y le hurtamos el cuerpo con frecuencia quienes vanidosamente aspiramos a considerarnos "centellas de fuego divino". No trato de entrar, por ahora, en su estructura y leyes de funcionamiento, aunque confieso que el tema me apasiona desde hace tiempo y vengo averiguando en lo posible su mecanismo de conjunto. Traerlo a escena en esta oportunidad, sobre todo por lo que tiene de saludable tríaca para el vanidoso hombre de letras, se debe al hecho de que, páginas más adelante, presento al lector una provincia de este amplio mapa de la *literatura de subsuelo,* marginada en las historias literarias como no podía menos de suceder, aunque presente en más de una ocasión en los textos de la aristocracia poética y, en todo caso, viva y actuante durante siglos en el ámbito popular, donde encontró su mercado. Provincia del subsuelo literario a la que se conoce con el ambiguo título de *romances de ciego.*

La primer referencia a esta literatura subterránea, cuyo origen se pierde en los glaciares del Medievo, aparece en el Arcipreste de Hita. Es una cita convencional por lo repetida y se contiene en las estrofas 1513-14 del *Libro del Buen Amor:*

Después fiz'muchas cántigas de danzas e troteras
para judíos e moros é para entendederas.
E para estrumentos, comunales maneras:
el canto que non sabes, óyle a cantaderas.
Cantos fiz'algunos, de los que disen los ciegos,

Escaneado con CamScanner

e para escolares, que andan nocharniegos
e para otros muchos por puertas andariegos.
Cazurros e de burlas, non cabrían en diez pliegos

De estos versos se desprende que un vasto sector popular contaba ya con su propia literatura y Juan Ruiz no tuvo empacho en manifestar un ambidextrismo poético puesto al servicio de las 'buenas letras' y las otras que carecen de nombre. Los escolares nocherniegos eran vagabundos goliardos y los ciegos un ínfimo tipo de juglaría. Al final del *Libro* se recogerán dos cantigas de ciego y una de escolares en verso de arte menor, zéjel y octosílabo de rima paralela y alternante. Parecen ser textos de valor subsidiario, fuera del 'mester de clerecía': *praxis* poética, aptos para reclamar algo: ayuda, limosna, etc., pero sería atrevido juzgar la totalidad de tan desconocido cuerpo literario sólo por unas muestras. Las corporaciones de ciegos eran una institución reconocida en el Medievo y sus formas de limosnear se mantenían dentro de un determinado ritual del que formaba parte la declamación poética.[2] Américo Castro subraya tales formas "clamorosas y espectaculares", relacionándolas con el vivir musulmán. El hecho de que la acuciosa investigación efectuada por Menéndez Pidal en el ámbito medieval juglaresco no ponga a luz información suficiente acerca del tema, revela que estamos ante un vacío de textos y referencias.[3] Es sólo el hueco de una ausencia, que se colma

---

2. "Es difícil no referir a la vida cristiana musulmana de la Edad Media las formas clamorosas y espectaculares de pedir limosna aún observables en España, sobre todo en el sur...El Arcipreste de Hita compuso cantares de los que dicen de ciegos, los cuales formaban una importante institución social, lo mismo que en el Egipto del siglo XIX descrito por Zane" (A. Castro, *La realidad histórica de España.* México, 1954).

"A 14 de septiembre de 1495, Leonor Rodríguez, mujer de Juan Sobrino, ollero de Triana, puso a «Lope su fijo, ciego, mozo de edad de doce años, con Juan de Villalobos, ciego... desde oy dia fasta quatro años primeros, para que en este dicho tiempo el dicho su fijo le sirva en el dicho su oficio de rezar e le acompañe en todas las otras cosas que le dixere e fandare fazer en el dicho oficio, que al dicho mozo sean honestas et posibles de fazer». El maestro había de dar al aprendiz de comer, beber, vestir, casa y lecho, enseñándole, además, a rezar y decir oraciones bien y cumplidamente" (F. Rodríguez Marín, *Edición crítica de Rinconete y Cortadillo.* Madrid, 1920).

3. "El ciego es mencionado a comienzos del siglo XIII... como tipo especial entre los juglares, y el Arcipreste de Hita, en el siglo siguiente, enumera también a los ciegos entre los escolares y las cantaderas... Para el Arcipreste de Hita la juglaría del ciego parece haber sido de ínfima clase y realmente sólo se hace notar cuando la decadencia de los juglares fue extrema; entonces, a fines del siglo XIV, se menciona el ciego en Francia como último cantor de las *chansons de geste* al son de la zanfoña y un siglo más tarde se recuerda en España al ciego juglar que canta viejas hazañas, vagamundo de un arte inferior. En el siglo XVI muchos pliegos sueltos de romances y coplas populares se titulan compuestos por alguno «privado de la

Escaneado con CamScanner

parcialmente con nuevas alusiones de escritores de los siglos XVI y XVII, lo que revela de modo impresionante el tradicionalismo de la institución, su inserción en amplias capas sociales y su vitalidad. El anónimo del *Lazarillo,* Timoneda, Cervantes, Lope, Quevedo y otros contienen en su obra referencias a esotra literatura no literaria como un oficio ejercido *pro pane lucrando,* al que se aproximan con benévola simpatía. Su máximo difundidor será el ciego, como lo fue en tiempos del Arcipreste, con toda su carga ambigua de tipo numinoso, profético y rufianesco a la vez, quien se ocupaba lo mismo de vender oraciones a grito pelado, alegrar con su pregón callejero de romances la apacible vida provinciana o rezar en patrulla por el alma de los que iban a ser ajusticiados. Una anónima congregación de escritores del subsuelo le proveerá de material poético —"que también hay poetas para ciegos que les fingen milagros y van a la parte en las ganancias", dice Cervantes en *La gitanilla*—, alternando con las producciones de propia minerva o bien con las elaboradas por romancistas de más alta calidad poética que, en ocasiones, no desdeñaban estos acercamientos (jácaras de Quevedo, por ejemplo). "En su oficio era un águila (el ciego del *Lazarillo*); ciento y tantas oraciones sabía de coro; un tono bajo, reposado y muy sonable que hacía resonar la iglesia donde rezaba. Decía saber oraciones para muchos y diversos efectos". Las oraciones estaban romanceadas, contaban casos de milagros útiles y saludables para el alma que se proponían salvar o vulgarizaban textos de paremiología sacra medieval. En el "paso" de Timoneda titulado *Los ciegos y el mozo,* uno de ellos es famoso rezador de oraciones análogas a las de su colega del *Lazarillo:*

Devotos cristianos —¿quién manda rezar
una oración singular—nueva, de Nuestra Señora?

Mandadme rezar, pues que es—Noche Santa
la oración, según se canta—del nacimiento de Cristo.

vista»... pero lo que domina es el ciego callejero y mendigo que todavía hoy, al son de la medieval zanfoña o del moderno violín recorre los pueblos más retirados y arcaizantes o los barrios más bajos de las poblaciones cantando la literatura más vulgar... El ciego juglar que cantaba viejas hazañas, despreciado en el siglo XV por los poetas de corte y por los historiadores, prolongó oscuramente su vida y su menosprecio en los siglos siguientes sin recobrar jamás su influencia en la literatura. Aún hoy agoniza el viejo tipo; por las aldeas de las comarcas más arcaizantes, en los rincones de Asturias o de Avila, vaga el tañedor de la zanfoña o el rabel, por lo común un ciego, que recita romances de santos milagreros, de bandidos o de monstruosos casos y aventuras; es el último resto del juglar castellano, hermano de aquellos ciegos y mendigos franceses que a fines del siglo XIV cantaban las últimas canciones de gesta al mismo son de la cifoine" (R. Menéndez Pidal. *Poesía juglaresca y juglares.* Buenos Aires, 1942).

Escaneado con CamScanner

Pero es Cervantes, tan rica mina de referencias a la totalidad de formas de vida española, quien desplegará el plano de actividades del ciego rezador y recitador, a veces convertido en autor de textos. Pedro de Urdemalas relatará su vida vagabunda como lazarillo de un ciego astuto, sabio y 'merlinesco' que conoce tanto de lengua de germanía como de anecdotario piadoso: —"Fuime y topé con un ciego—a quien diez meses serví—que, a ser años, ya supiera—lo que no supo Merlín—Aprendí la jerigonza— y a ser vistoso aprendí—y a componer oraciones—en verso airoso y gentil", ofreciéndonos a continuación el catálogo de temas para oraciones romanzadas: las ánimas benditas, Santa Olalla, San Pancracio, cura de sabañones e ictericia, conjuros contra malas pasiones, sacar de apuros y remover corazones avarientos, etc. Lope de Vega, otro gran curioso universal, ampliará las referencias, revelándonos la existencia de los dos orbes literarios, paralelos el uno al otro —el de los cultos y el popular—. Un diálogo en su comedia *La octava maravilla* resume las amplias dimensiones de ese mundo escondido: el lacayo Motril anda con papeles impresos que refieren "el extraño caso de un hombre que parió en Granada" y su señor, don Juan de Arellano, inquiere con extrañeza de qué se trata:

Don Juan. ...¿Qué es esto?
Motril. Historia trovada.
Don Juan. ¿Versos son?
Motril. ¡Y qué tan buenos!
de un hombre que cuando menos
dicen que parió en Granada
Don Juan. ¿Hombre parir? ¿Quién lo afirma?
Motril. Los ciegos que ven, señor.
Don Juan. ¡Que se sufra tanto error!
mas con esto se confirma
la barbaridad de España...

A Motril le parece mal que su amo se burle de esas relaciones impresas de tanto gusto y público y don Juan se expresa, al recusarlas, como hombre culto. Motril, cada vez más resentido por la opinión entre desdeñosa y minoritaria, replica: —"¡Qué hiciera el vulgo si no tuviera esas fiestas!". La subliteratura se yergue frente al partidario del libro recoleto. La bifurcación entre ambas especies era ya notoria desde unos decenios antes que Lope escribiese esta comedia. Había tenido lugar, si nos decidiéramos a señalar una hipotética aunque probable fecha, con la aparición de los *Romancerillos* o *Cuadernos de varios romances* y las nueve partes de la *Flor de varios romances nuevos* (entre los años 1589-1597), en cuya producción intervinieron los más notables poetas de entonces. Hasta ese momento

Escaneado con CamScanner

la mezcla impresa había sido posible en la cada vez más creciente marea de pliegos sueltos; desde entonces, no. Con la previa aparición del *Cancionero de romances* a mediados de siglo, y sus ediciones sucesivas donde el romancero tradicional quedaba amparado, toda relación entre la literatura popular y la literatura vulgar se había roto. Motril y don Juan antagonizaban el pleito iniciado en el siglo XIII con los primeros juglares ciegos de zanfonia.

Todavía en otra comedia, Lope de Vega hará aparecer a un ciego juglar y rezador. Es en *Los peligros de la ausencia,* donde el privado de la vista pasará bajo el balcón de una doncella pregonando su mercancía:

¿Hay quien me manda rezar—la oración del Justo Juez
de los mártires de Fez—de Santelmo para el mar?
¿De la vista de Lucía—de la Magdalena el llanto
y del Espíritu Santo—hoy en su bendito día?

La doncella solicita la de San Onofre y el ciego "que ha compuesto muchas" y de muchas clases se la proporciona; sólo tiene que abrir el almacén de su memoria. Pablos *el Buscón,* alentado por el éxito de sus "romancicos" para entremeses de comedia y más tarde de sus propias comedias "a lo divino", monta fábrica de coplas y romances para enamorados, sacristanes, demandadores de monjas y ciegos que le rendían ocho reales cada una. El fue autor, según propio testimonio, de la del Justo Juez tan renombrada, grave y sonorosa, que provocaba a gestos, y escribió para otro ciego que la sacó en su nombre, la famosa que empieza:

Madre del Verbo humanal
hija del Padre Divino
dame gracia virginal...

pura facecia, claro está, al modo quevedino; cruel sátira que el gran señor de las letras pondrá en boca de un pícaro mientras él a trasmano escribe jácaras que enriquecerán la literatura de plazuela y las encontraremos todavía, un siglo después, en manos de ciegos y vendedores de coplas, asimiladas ya por el otro continente literario como cosa propia. Poco después de la confesión de Pablos, el *Cojuelo* de Vélez de Guevara mostrará a don Cleofás, su acompañante, un grupo de ciegos que sentados en un banco de la plaza mayor de Ecija cantan la *Relación muy verdadera que trata de como una maldita dueña se había hecho preñada del diablo* habiendo parido una manada de lechones, así como un romance de la muerte de Don Alvaro de Luna y una letrilla contra los demonios. "Ninguna raza se nos atreve

Escaneado con CamScanner

—dice el diablo cojo— si no son éstos que tienen más ánimo que los verdaderos ingenios".

Más la pintura de conjunto, el cuadro expresivo del *modus operandi* de la literatura de subsuelo lo tenemos en el *Estebanillo González:*

> "Llegué —dice este personaje pícaro— a la villa (de Montilla) a tiempo que, con un numeroso senado y un copioso auditorio, estaba en su plaza, sobre una silla sin costillas y sólo tres pies, como banqueta, un ciego a nativitate, con un cartapacio de coplas harto mejores que las famosas del Perro de Alba por ser ejemplares y de mucha doctrina y ser él el autor; el cual, chirriando como garrucha y rechinando como un carro y cantando como un becerro, se rascaba el pescuezo, encogía los hombros y cocaba a todo el pueblo. Empezaban las coplas de esta suerte:
>
> *Cristianos y redimidos*
> *por Jesús, suma clemencia*
> *los que en vicios sois metidos*
> *despertad bien los oídos*
> *y examinad la conciencia...*
>
> y eran tantas las que vendía que, a no llegar la noche, diera fin a todas las que traía".

Estebanillo, deslumbrado por tan fácil negocio, le propone la compra de cierta cantidad de pliegos; el ciego le explica cuáles son los costos de imprenta, cómo y dónde se venden con facilidad, etc. Al fin le ofrece cada pliego por tres maravedises y Estebanillo cierra el trato y adquiere cien pares. Acuden ambos a casa del autor y éste saca de un arca dos legajos de *obra nueva.* El ciego juglar era buen negociante, sin duda. La primer edición del *Quijote* fue evaluada por el impresor en tres y medio maravedises por pliego y por boca del loco Vidriera sabemos que la edición de cualquier libro, por entonces, no pasaba de mil quinientos ejemplares. Más no era sólo en el ámbito de las finanzas donde la potencia de esta corporación de privados de la vista se hacía sentir. También tenían establecidos sus mercados y funcionaban sus "sindicatos" en una política proteccionista y exclusivista, como lo revela esotro ciego que en *Día y noche en Madrid,* de Francisco Santos, amenaza a un cofrade diciéndole: "Anda, hijo de la alcahueta, que yo me vengaré de ti en la primera relación que salga, que tengo que hacer que no te den un pliego que vender". Y finalmente, dueños de amplia caja de resonancia para la propagación de noticias —sucesos, pronósticos, comentarios de actualidad—, poseían los resortes del actual 'cuarto poder' periodís-

Escaneado con CamScanner

tico con su capacidad para el enredo y el embuste. La vieja anécdota que se cuenta en *El Patrañuelo* (y es posible que el propio Timoneda escribiera romances para estas corporaciones), así lo revela: Un cierto trapacero preguntó al autor: «Decid, Fulano, ¿hay algunas coplas qué vender?» Y al informarle que no, tornó a replicar: «Pues qué, ¿no hay alguna mentira que podamos decir por Valencia?».

Las primeras ediciones de pliegos sueltos aparecidas en la primera mitad del siglo XVI, cuando ya la imprenta proveía con facilidad y abaratamiento a la demanda de esta literatura popular, presentan las características técnicas que mantendrán hasta casi nuestros días: impresos en tamaño cuarto, con letra gótica, a dos columnas y en cuatro fojas con una ilustración grabada en madera. Gran parte de ellas son obra de autores anónimos y esta propiedad mostrenca permitirá en sucesivas reimpresiones todo tipo de refacción en su texto. Otro grupo de pliegos reproduce romances tradicionales de los que nadie podría reclamar la paternidad y con frecuencia procede también a refaccionarlos estropeándolos. Un tercer sector de publicaciones ostenta orgullosamente el nombre del autor y casi todas ellas se refieren a sucesos, donaires o intereses del "vulgo". Los tres sectores mantienen cierto equilibrio con gradual predominio del primero cuando, a fines de siglo, aparecen los *romancerillos* de poetas cultos.

La nomenclatura de autores que voy a ofrecer no mantiene relación alguna con las tradicionales nomenclaturas literarias; todos ellos se encuentran al margen de la fama y revelan lo deleznable de las vanaglorias contemporáneas. Hay dos poeta-ciegos, quizás los más populares si nos atenemos al volumen de su producción romanceada: un Gaspar de la Cimera, "privado de la vista" y natural de Ubeda, autor de diversas relaciones entre las que se destacan las que cuentan la perdición y fin de un valeroso turco en Malta; la conversión de Cide Muza, alcaide de Larache; un villancico contra los luteranos; coplas para cantar y tañer al tono de vihuela y varias "sentencias, reprensiones y matracas de vanidades y vicios de este mundo". El otro ciego se llamó Cristóbal Bravo, también "privado de vista corporal" y autor del romance sobre el martirio de un devoto religioso de la orden de San Francisco y de otro que cuenta los castigos de un mal hombre que quiso sacar a una monja de un convento. La historia del martirio debió lograr amplia aceptación porque aparece reeditada durante el siglo XVII por otros avisados competidores, entre ellos un Diego López del que no tenemos mayor noticia. Rodrigo de Reinosa fue el autor de las coplas de la *Chinigala,* del *Pater Noster trovado,* el romance en lengua de germanía de *Cortavientos y Catalina* y las *coplas del negro Jorge y la negra Comba,* a la vez que primer utilizador, de acuerdo con las noticias que posee-

Escaneado con CamScanner

mos, del lenguaje jácaro que tanto éxito alcanzaría más tarde. Pedro Sánchez Mazo, natural de Trujillo, fue autor del *Riguroso acerbo martirio que una reina inglesa dio a dos soldados de nuestra nación española.* Un testamento de amores escribió Antonio López, "estudiante portugués" y un Juan de Trasmiera refaccionó el tradicional pleito de los judíos con el perro de Alba. Esta mezcla de autores y editores que podríamos alargar con nuevos nombres, ofrece los más variados temas y novedades. Hay romances sobre sucesos militares, milagros reconocidos, almonedas de disparates, coplas de comadres amigas del vino, consejos para conservar el dinero, oraciones a San Roque contra la pestilencia, "que es santo muy apropiado para librar de tal necesidad", cartas de amores, condiciones de las mujeres puestas en verso, refranes glosados, historia burlesca del galán "que llamaba a la puerta de su señora y esta le respondía *pápale coco",* relación del torbellino que quebró muchos vidrios en Valladolid y de la peste que asoló la ciudad de Logroño, romances de germanía, rufianes y burdeles.

Paralelamente, se reeditaban los romances tradicionales para uso de un público más restringido, cuya segunda vía de acceso tendría lugar por medio de los *Cancioneros de Romances,* sucesivamente publicados desde mediados de siglo. Pero el libro era caro regalo y *Cancioneros, Silvas* y *Rosas* en reducidas ediciones sólo abastecían el gusto estético de gentes adineradas, mientras que el pliego suelto estaba en condiciones de llegar a cualquier mano al precio, más o menos, de tres maravedíes (equivalente, de modo aproximado, al valor actual de un periódico). En las relaciones de pliegos impresos durante este siglo se aprecia, todavía, antes de consumarse la total segregación entre poetas que tuvo lugar con la aparición de los *romancerillos* nuevos, un intento por mezclar al tradicional romancero la savia mejor o peor de los bardos contemporáneos. Así aparecen juntas las históricas relaciones del Cid, los infantes de Lara o don Rodrigo en versiones nuevas de tan venerables sucesos; se enriquecen los temas carolingios de Durandarte, Marqués de Mantua, Montesinos, Conde Claros, etc., y los novelescos de Gerineldo, la Infantina de Francia y otros. Temas de vistosa erudición popular aparecen ahora: Héctor y la ruina de Troya, Eneas y Dido, Tarquino y Lucrecia, Pirro y Policena. Los poetas cultos arrebatarán a la musa popular esta genealogía literaria. También los Amadises, Tristanes, Floriseos y demás caballería andante pasarán de los libros a la copla rimada. Fue el siglo XVI la gran olla podrida del Romancero, donde textos tradicionales, textos nuevos disfrazados de antigüedad, nuevos temas valiosos y otros desprovistos de todo valor poético, se mezclaron para producir una extraña hidropesía que perduró, sin intervención quirúrgica, hasta casi nuestros días. Por otra parte, este mismo período inició la gradual e inevitable separación de las dos literaturas,

Escaneado con CamScanner

minoritaria culta y de subsuelo. Hasta entonces, sometidas a dificultades técnicas de expansión, formaban con frecuencia un extraño cuerpo híbrido del que ambas padecían al mismo tiempo que se beneficiaban.

El siglo XVII es la época áurea de los romances de ciego. Así lo revelan los catálogos de pliegos sueltos editados durante esta centuria y la siguiente (entusiasta continuadora aunque no innovadora ni creadora de nuevos temas), y las continuas referencias de novelistas y costumbristas. Tipo muy popular el "privado de vista natural", su recitación, su presencia viva en la comunidad se hace palpable a cualquier lector familiarizado con los textos del barroco: asoma por las páginas picarescas; tiene asiento en las comedias; estimula el uso de la lengua de desgarro; interviene como partiquino y corifeo en los ritos religiosos; inclusive acude a título de orden macabra a los ajusticiamientos para proveer al difunto en ciernes de oraciones adecuadas al tránsito. Durán encabeza su colección de romances vulgares de esta centuria, advirtiendo que durante ella se imprimieron casi todos los que reaparecerán con posterioridad, debido a que "consumidas todas las ediciones anteriores por el uso continuo", hubo necesidad de reeditarlas. Es difícil, por consiguiente, establecer una clara diferenciación de textos y autores de acuerdo con una rigurosa cronología. Por ejemplo, en la serie de romances —cinco en total— que narran las hazañas del 'guapo' Francisco Esteban, encontramos formas expresivas peculiares del siglo XVIII debido a reimpresiones posteriores siempre refaccionadoras del texto y, sin embargo, se nos ofrece en su introito esta precisa referencia:

> *Lunes nueve de noviembre—del año finalizado*
> *de mil seiscientos y cinco—sin recelo ni cuidado*
> *entré en la dicha ciudad...*

lo que induce a pensar que probablemente se trata de una antigua historia de bandolerismo romanzada varias veces después de la fecha que se menciona. Por el contrario, en casos como el de la muerte de don Rodrigo Calderón, la existencia de diversas reediciones de su romancero a partir del núcleo inicial aparecido en 1621, asegura, durante casi doscientos años de pervivencia, su fuente originaria: un tal Simón Herrero, quien lo imprimió en Córdoba.

Examinando el catálogo de pliegos sueltos de esta centuria en relación con la anterior, se aprecian algunas novedades enriquecedoras del género como así la gradual desaparición del romance tradicional ya injerto de tal modo en la tradición oral que no necesitaba de reimpresiones, salvo aquellas efectuadas tardíamente a fines del siglo

Escaneado con CamScanner

anterior y hoy verdaderas joyas bibliográficas. Una curiosa cita de *El donado hablador* de Jerónimo de Alcalá Yáñez, obra picaresca tardía, nos presenta al mozo Alonso cantando en el obrador, junto con otros compañeros, los romances de don Pedro, del cerco de Zamora, el Cid, Bernardo, don Alvaro de Luna y otros. Las impresiones en libro habían recogido y preservado este rico caudal poético y ahora la hoja volandera atendía a satisfacer las noveleras imaginaciones públicas, siempre amigas de novedades. Así nos encontramos con nuevos temas que se incorporan a los ya conocidos desde el XVI, entre ellos las *jácaras* y las noticias públicas y políticas de relieve. Desaparecen los romances de tendencia cultista y esto traerá consigo la expansión de un creciente plebeyismo que alcanzará su máxima expresión en la centuria siguiente, con su gusto por los temas acerca de la vida de facinerosos, contrabandistas, etc., tanto como por el auge que alcanzarán los casos maravillosos de fieras extrañas, milagros, fenómenos de la naturaleza y otros.

Acerca de los posibles antecedentes de la *xácara* o jácara, tendré ocasión de indicar algo en otra oportunidad, estudiando este tipo de poesía en Quevedo, su popularizador culto. Baste decir por ahora que se trata de un tipo de romance sobre valentones y gente del hampa, escrito parcialmente en lengua de germanía. De su indudable atractivo y popularidad tenemos buenas muestras reveladas por la atención que prestaron al género escritores tan buenos catadores de lo popular como Cervantes y Quevedo. Si ambos contribuyeron a poner en moda tanto como a dignificar literariamente semejante especie, es cuestión por ahora no tratable. Cuando la famosa jácara quevedina del *Escarramán* fue impresa a principios de siglo,[4] ya otras "rudas y desabridas le habían precedido entre la torpeza del vulgo pero de las ingeniosas y de donairosa propiedad y capricho él fue el descubridor".[5]

Juan Hidalgo había publicado en 1609 los *Romances de germanía de varios autores* y hasta 1673 siguieron escribiéndose y editándose jácaras nuevas con beneplácito popular, incluyendo la reimpresión de la famosa de *Cortaviento y Catalina de Torres,* procedente de mediados del siglo XVI, fecha en que la 'lingua franca' de los hampones aparece en letras de molde por vez primera. He aquí algunas de las

4. La única impresión en pliego suelto del *Escarramán* de Quevedo que se conserva, es la fraudulenta del año 1613, publicada en Barcelona: ***Aquí se contiene la adversa fortuna del valiente Escarramán, natural de Sevilla...*** (vide: *Obras* de Quevedo, editadas por Astrana Marín. II, 311, con preferencia al texto de González de Salas. B. A. E. III, por ser lección más próxima al original).

5. *Terpsichore. Musa V. Anotaciones al Parnaso Español* de José Antonio González de Salas (vide: *Obras* de Quevedo. BAE. II, p. 367, y *Obras* editadas por Astrana Marín. Vol. II, pp. 209 y 914).

Escaneado con CamScanner

más notables: la anónima de *Periquillo de Madrid,* "cantada en las comedias"; la de *Portillo de Alcalá y Sancho el del Campillo,* historia de "dos jaques campanudos", escrita por Miguel López, la *Curiosa xácara de la vida, prisión y muerte de Francisco de la Sera,* de Antonio de Robledo; *Los tres jaques,* de Juan de Gamarra; *El mulato de Andújar* y la *Prisión y muerte de Pedro Andrés y Juan Martínez,* de Lucas Antonio de Bedmar. Súmense a ellas las de *Perotudo* y *Maladros,* muy populares desde los inicios del género, así como todas las de Quevedo. Este sector del romancero vulgar mantuvo en alto su prestigio hasta fines del siglo XVIII, en que aún encontramos ciegos jacareros anunciando su mercancía por las barriadas de Madrid. Como testimonio literario de su fama, anotemos que en *Rinconete y Cortadillo* el padre Monipodio se ofrece a Cariharta para escribir un papel de jácaras a fin de que regrese Repolido junto a ella, y en *Don Gregorio Guadaña,* de Antonio Enríquez Gómez, y *Estebanillo González* se recogen fragmentos de jácaras quevedinas como muestra de canciones puestas en boca de pícaros. Inclusive llega el género hasta las Academias cultas y algunas citas poseemos de poetas de salón que aprovechaban estas reuniones para parodiar el género con beneplácito colectivo.[6]

Dos sucesos contemporáneos, de indudable trascendencia nacional, concurrieron al palenque poético: el ajusticiamiento de don Rodrigo Calderón y la expulsión de los moriscos. El primero, por sus sabidas circunstancias dramáticas, fue el que más entusiasmó a la muchedumbre y el pliego de cinco romances contando en detalle tan grave acontecimiento se imprimió varias veces, propiciando, por curiosa analogía, una resurrección del viejo tema del ajusticiamiento de don Alvaro de Luna, prohombre de tan infausto final como el marqués de Siete Iglesias. La *Relación del sentimiento de los moriscos por su justo destierro de España* se publicó en 1610, poco después de producido el episodio. Historias romanzadas del inmediato y heroico pasado que aún resonaban en la sensibilidad popular fueron, asimismo, la batalla de Lepanto y las empresas del corsario Barbarroja, temas de respectivos pliegos sueltos. La muerte del infante don Carlos, sujeta a misteriosas suposiciones tan falsas como noveleras, es otro de los temas. Finalmente, la personalidad poderosa del rey Felipe II también atrajo la atención de los romancistas. Y aunque no histórica, la figura de don Quijote aparece en un curioso romance en que *Se queja Sancho Panza a su amo de que no le da de comer por cuya causa se despide de la caballería andante,* compuesto en 1657 por

6. Véase al respecto el interesante estudio de José Sánchez, *Academias literarias del siglo de oro español* (Madrid, 1961) donde se recoge un texto de jácara y referencias a lecturas de tal tipo de poesía efectuadas en cónclaves académicos.

Escaneado con CamScanner

un tal Juan de Burgos, despensero, cuya profesión explica lo pintoresco del tema.

Milagrerías y sucesos sobrenaturales comienzan a estar en auge. Por ejemplo, el *Maravilloso milagro que obró Dios en la ciudad de Argel, por el cual se convirtieron una mora y un renegado,* del que se conservan varias impresiones, y el ya notable durante el siglo XVI, nuevamente reimpreso, *La renegada de Turquía,* que concluyó haciendo penitencia en el monte Arsiano junto a Roma. Es curioso, asimismo, que la figura del beato Raimundo Lulio saliera de nuevo a luz para ser cantada su "maravillosa conversión y muerte" por mano del licenciado Nicolás de Mallinas, natural de Mallorca. Hay también un pliego acerca de *La batalla que don Beltrán, caballero navarro, tuvo con una sierpe que le acometió a la boca de una cueva de las montañas de Sobrarbe,* relacionado con los primeros años de la reconquista, y un *Viaje y predicación del profeta Jonás a la gran ciudad de Nínive* con el maravilloso efecto que causó su profecía, compuesto por Pedro de Guevara. Los autos de fe inquisitoriales también fueron objeto de romanzamiento: hay uno destinado al que se celebró en Granada en 1672. Después están las loas a la Virgen, los romances a la pasión de Santo Domingo y otros más que en el catálogo relativo a pliegos reeditados durante el siglo siguiente, se irán mencionando.

Las misceláneas de temas bufos, grotescos y de sal gorda, demostrativas del inevitable mal gusto populachero, ampliamente difundidas a partir de entonces con machacona consecuencia —algunas llegan hasta fines del siglo XIX—, aparecen asimismo en este período. Por ejemplo, el eviterno tema de la rivalidad entre suegra y yerno; el otro no menos centenario de las condiciones de las mujeres; los diálogos entre el agua y el vino (increíble resurgimiento de un debate medieval); el cuento de lo que le pasó a un soldado con un gato que le llevaba la comida y el cuento del hombre que tenía mujer brava (otro tema medieval de alta prosapia), junto con la vida del estudiante pobre, dan la medida de estas facecias. Añadamos el testamento del gallo, las virtudes de la noche, las medias de pelo, el pleito de los gatos y las cocineras y la historia del francés que robó la custodia del Santísimo en Colmenar. El número de los temas necios es, como se sabe, infinito.

Buena parte de los pliegos de romances para "privados de la vista" que se publican en el siglo XVIII, provienen de la centuria anterior, como antes se indicó, y ello muestra hasta qué punto la literatura de subsuelo había calado en la vida española. Pero conviene consignar, al mismo tiempo, el franco repudio que las minorías letradas le dedican en toda oportunidad. Los escritores del barroco simpatizaron con ella y en sus obras aparecen sin comentarios las

Escaneado con CamScanner

imágenes del tocador de zanfoña que canta el maravilloso milagro y el jácaro matachín (cuando no suman algún ejemplar selecto a su tipología, como hicieron Cervantes y Quevedo). Ahora, en la época de la Ilustración, el hombre de letras se revuelve airado contra su pariente espurio y se acaba el buen trato. Considera que esta literatura de masas —diríamos hoy, utilizando una jerga sociológica—, es no sólo ínfima en el plano estético, sino peligrosa para el proceso educativo de la comunidad. Hay que combatirla y si el buen gusto no se impone, ahí están las leyes para cerrarle el paso. En un discurso forense de Meléndez Valdés[7] en el que reclama, como procurador de Estado, la persecución de quienes publicaban "romances groseros e inmorales", cuya recitación pervierte el buen gusto, denuncia al "absurdo *Carlomagno, La Cueva de San Patricio, Belarmino* y otros semejantes". Este tipo de perversa literatura, dice Meléndez, atesta los puestos de venta no sólo de la ciudad de Madrid, sino de los pueblos y ferias de todo el reino. Sus temas ordinarios son las actividades de bandidos y ladrones y su escandalosa resistencia a la justicia; violaciones, raptos, profanación de templos, asesinatos o bien historietas groseras de falsos milagros, vanas devociones y fantasmas, cuando no relatos indecentes o atentatorios a la moral (acaso se refiriera con esta alusión al romance *La confesión de una niña,* mandado recoger por orden inquisitorial). Menciona las jácaras de Francisco Esteban el Guapo, los Bandidos de Toledo, Pedro Cadenas y otras, y propone que el gobierno prohiba su publicación a la vez que exalta el celo de los buenos escritores a fin de que compongan obras verdaderamente útiles que enseñen deleitando. Actitud semejante observamos en Campomanes, cuyo *Discurso sobre la educación popular de los artesanos,*[8] denuncia la lectura de romances de bandoleros y condenados a muerte en las escuelas públicas, lo que siembra el germen de la delincuencia y la fanfarronería entre la infancia.

Almanaques y pronósticos —también vendidos por ciegos, charlatanes y demás gente ambulatoria—, se suman al conjunto anterior (Torres Villarroel fue su gran fabricante y según sus propios cálculos le produjeron un beneficio, entre los años 1759 y 1770, de sesenta mil reales, entonces una jugosa suma). Pero lo cierto es que las protestas quedaron en ejercicios de vana retórica. El divorcio entre literatura minoritaria y literatura cordelera se consumó de modo absoluto, a lo largo del siglo, como tantas otras separaciones que tuvieron lugar en estos años, los más problemáticos, quizá, del vivir español. Ellos —los ciegos— "aporrean las calles y aúllan las esquinas con estas especies", escribe el costumbrista Gómez Arias en sus *Recetas*

7. J. Meléndez Valdés. *Discursos forenses.* Madrid, 1821.

8. Conde de Campomanes. *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento.* Madrid, 1755.

Escaneado con CamScanner

para vivir en la Corte (1734) y el propio Villarroel, arrojando piedras a su tejado, se manifiesta contra los "poetas que se gradúan en la universidad del vulgo siendo los doctores del claustro un sastre, un zapatero o un albañil", y clama contra "la casta de villanciqueros y los que escriben jacarandinas para los ciegos".[9] Torres era, simultáneamente, proveedor de literatura subterránea y objeto de sátira para los infinitos productores del género y "las jácaras de la vida (de Torres Villarroel) se despachaban con tanto crédito como si fueran medallas de Roma" por estos "sastres de esquina", provistos de cartapacios repletos con pliegos de cordel.

El descenso del aprecio por el romancero tradicional durante este siglo, fue casi absoluto, y las escasas muestras que se conservan están groseramente adulteradas. Sólo algunos temas novelescos o procedentes de crónicas caballerescas mantienen cierto prestigio. Un Juan José López puso en ocho romances de ciego las viejas relaciones carolingias con el título de *Romances de Carlomagno y los Doce Pares,* que contienen el desafío de Oliveros y Fierabrás, los amores de Floripes y Gui de Borgoña con otras muchas aventuras, así como la batalla de Roncesvalles y la muerte de Roldán. Temas como el de *Griselda y Gualtero,* procedente del *Decamerón* y utilizado por Lope en su comedia *Ejemplo de casados y prueba de paciencia,* subsiste victoriosamente, así como la leyenda de Urson y Valentín también dramatizada por el mismo Lope y ahora convertida en el romance de *Don Claudio y doña Margarita,* o la poética historia de la princesa cautiva utilizada por Calderón en *El mejor amigo, el muerto.* Otros temas que provienen del siglo anterior son los siguientes: la leyenda de *Genoveva de Brabante, El violín encantado, La hermosa Rosimunda, Lisardo el estudiante de Córdoba* (cuya popularidad rebasaría el siglo: "Todavía he visto en villas y aldeas erizarse el cabello a las gentes sencillas cuando consideraban a Lisardo presenciando en vida sus propios funerales", escribe Durán), *Don Jaime de Aragón y la calavera, Rosaura la del guante y don Antonio Narváez, La princesa cautiva, La mora Arlaxa, Lucinda y Belardo,* etc.

Es difícil establecer su genealogía, pero todos ellos revelan una procedencia relativamente tradicional que, en la mayor parte de los casos, se sitúa a fines del siglo XVI. Los sucesos famosos, tal como la muerte de don Rodrigo Calderón, continúan gozando de predicamento y vuelve a reimprimirse la serie de Simón Herrero. Lo mismo sucede con los romances de Don Alvaro de Luna, Batalla de Lepanto, Barbarroja. Las jácaras de Quevedo mantienen su prestigio y aumenta el número de romances acerca de valentones, guapos, criminales y contrabandistas —profesión que se incorpora en este siglo a las formas nacionales de malvivir—. No es fácil establecer en esta

9. Diego de Torres Villarroel. *El sueño de Quevedo* ("Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo, por Madrid", 1746).

Escaneado con CamScanner

serie cuáles temas provienen, ya elaborados, de la centuria anterior: así sucede con los romances de *Francisco Correas el andaluz más valiente,* la *Curiosa relación en que se da cuenta de las proezas y arrojos de Francisco Esteban el guapo, natural de Lucena,* el relato de los crímenes efectuados por *el valeroso Francisco Portela en las inmediaciones de Córdoba,* el *Desastrado fin de Martín Alonso* o el famoso *Maltés de Córdoba* relación de repeluzno, en la que se declara "una prisión hecha por la Santa Inquisición de tres hombres y dos mujeres por haber dado muerte a veintisiete personas". En cambio, sí podemos situar en su fecha aproximada la elaboración del romance que describe los delitos, prisión y muerte de *Pedro Navarro,* ajusticiado en Sepúlveda el año de 1673, "compuesta por el médico de dicha villa Pedro Gutiérrez". Otros personajes del bronce romanceados fueron Rodulfo de Pedrajas, Bernardo del Montijo, Pedro Cadenas, doña Victoria Acevedo, doña Josefa Ramírez, don Juan Merino, todos tipos mezcla de fanfarrones, bandidos generosos y arrepentidos que al final de su vida se acogen —si libraron el cuello del cadalso— a santas penitencias, final éste tan obligado como el matrimonio en las comedias de enredo.

Las facecias romanzadas, burlas, donaires y gracias toscas siguen gozando de popularidad y muchas de ellas sumamente añejas, como procedentes del siglo XVI, estimulan el regocijo beato del buen pueblo ciudadano y rural. El romance de *La Isla de Jauja,* tema que ya nos encontramos en un paso de Timoneda se reimprime sin cesar, así como el debate entre el agua y el vino, el testamento del asno y la desgraciada muerte del borrico Pajarito. También el diálogo mencionado entre Sancho y don Quijote, a cuenta del hambre que el primero pasa en sus andanzas caballerescas, mantiene su predicamento. Aparecen algunos temas nuevos, tales como la carta del gallego a su hijo que vive en la Corte, el romance del carbonero, la sátira de las solteras. Todos ellos gozarán de larga vida hasta los albores del siglo XX. Materias eviternas estas del hambre, la picardía, la burla de las solteronas, el ensueño de las magras con tomate que caen de los árboles con sólo mover sus ramas y sin esfuerzo alguno. *La prodigiosa isla descubierta junto al río de los Matricados* (Jauja) es aún el paraíso de quienes saben, por experiencia, que en la tierra de todos los días pocos lugares paradisíacos van quedando para nadie.

Otros temas que aumentan y mejoran en cantidad son los relativos a casos milagrosos, vidas de extraños animales, aventuras de prodigio y demás temas maravillosos. En esta materia, el siglo XVIII fue fuerte e inventivo y si lográsemos conocer a fondo la totalidad de la literatura de subsuelo leída durante las décadas en que los ilustrados bregaban por construir una hipotética España culta, comprenderíamos y justificaríamos mejor sus afanes y desesperaciones, como así las raíces de su fracaso. Hay de todo: fieras y arpías, santos mila-

Escaneado con CamScanner

grosos, intervenciones sobrenaturales en conciencias hundidas en el crimen, espeluznantes partos de monstruosas criaturas, mamoncillos niños fablistanes, etc. Unos, los menos, provienen del fondo de temas del siglo anterior tal como el *Maravilloso milagro que obró Dios en la ciudad de Argel para convertir a un renegado y a su amiga mora,* o el de la *Santa penitencia que hizo en el monte Arsiano, junto a Roma, la renegada de Turquía,* compuesto por Mateo de Brizuela el año 1611 y de cuya fortuna nos hablan sucesivas reimpresiones. Están, asimismo, los temas provenientes de leyendas de santos, extraídos de la paremiología medieval, tales como el de San Albano y San Alejo, Santa María Egipciaca, y como novedades los milagros de San Antonio (del doblón) y San Antonio a lo militar, romance, este último, de dos portentosos milagros que obró el glorioso con un devoto y una devota; graves casos como el del *Alarbe de Marsella,* a quien "por haber asesinado a su padre permitió la divina majestad de Dios que se viese en esta forma" (aquí un grabado de madera que representa a un monstruo); *La desgraciada Ginesa,* mujer de fiera condición a quien Dios castigó por negarse a amamantar a un hermanito suyo, enviándola dos espíritus malignos que se agarraron a sus pechos (dos culebras); la singular historia de *Los cinco hijos de un parto* dados a luz por una mujer llamada María Gutiérrez, natural de Jalapa, en México, y casada con Isidro López, cada uno de los cuales vino al mundo con particular señal, "el primero con una espiga de trigo en la mano, el segundo con una de cebada, el tercero con dos espadas en cruz sobre el vientre, el cuarto con un racimo de uvas y el quinto con una vara en la mano".

De este grupo de romances escojo dos para examinar con algún detalle su proceso de fecundación y pervivencia hasta casi nuestros días. Son los titulados *La arpía americana* y *La fiera de Oporto,* impresos a principios del siglo XVIII. Tratan ambos de feroces animales, reminiscencia siempre latente en el ánima colectiva del *arquetipo del monstruo* literalmente estructurado en la tradición helénica por medio de las *harpyiai* o *arépyiai* de Homero y Hesíodo, modernizado más tarde por Virgilio y Apolodoro de Rodas. Son los pájaros rapaces de dedos humanos y alas de águila, la Podarga ulisea de los pies rápidos que arrebata seres vivos para arrastrarles al averno. Familiares a los poetas medievales y renacentistas (Dante, *Inferno,* XIII, 10, ss. —Tasso, *Gerusalemme liberata.* VIII, 60) y huéspedes de la paremiología llegan hasta la literatura de cordel con reminiscencias de un tratamiento culto. Así, el anónimo autor de *La arpía americana,* al hablar de los antecedentes de su monstruo, nos refiere que desciende de las arpías virgilianas, algunas de las cuales se trasladaron al nuevo continente donde moran escondidas en impenetrables sel-

Escaneado con CamScanner

vas. Una de estas bestiales criaturas se estableció en una laguna del Perú llamada Orfagá (?) y los orfaganos se deshicieron de ella arrojando al agua carneros narcotizados; más tarde, un emprendedor empresario la adquirió para mostrarla enjaulada en diversos lugares hasta que, al fin, el monstruo cautivo se dejó morir de languidez. *La fiera de Oporto* narra un caso de penitencia colectiva, cuyo instrumento ejecutor fue una bestia devoradora de niños. Un día, finalmente, la Divina Providencia decretó que un tierno infante aún mamón hablara y descubriese los ardides del enemigo. Ambos pliegos sueltos fueron impresos repetidas veces durante el siglo XIX y llegaron hasta los umbrales del actual, sufriendo mutaciones en virtud del proceso de refacción anónima que caracteriza la evolución de los romances. Pío Baroja recuerda en sus *Memorias* haber escuchado los relatos de *La fiera Corrupia* y *La fiera Maltrana.* La primera no es otra que la arpía americana enriquecida con diversos atributos apocalípticos y trasladada a Tierra Santa. En cuanto a la llamada Maltrana, también denominada *Corpecia* o *Crupecia,* es un monstruo femenino con alas de murciélago, garras y enorme voracidad reaparecido en el Río de la Plata para repetir con fidelidad el proceder de la fiera de Oporto. En otras versiones ha establecido su morada en la ciudad de Alicante.[10]

Son escasas las variantes del ya nutrido y vario romancero de ciegos que encontramos en el siglo XIX. Petrificado en sus formas tradicionales, sufre un gradual empobrecimiento a beneficio de un público cada vez más sórdido y alejado de intereses intelectuales. Es condumio espiritual de una muchedumbre semianalfabeta de campos y extrarradio de ciudades y sólo amplían su radio temático los episodios de carácter político (guerras civiles, pronunciamientos, hé-

---

10. *La Harpía americana, animal feroz y anfibio, ó que vive en agua y tierra, que fue cogido en las costas del Perú, en una laguna llamada Orfagá, en este presente año* (2 fojas, fig., sin fecha).

La Fiera de Oporto: caso notable y espantoso que acaba de suceder en la ciudad de Oporto, reino de Portugal, con un animal fiero; dáse cuenta de cómo por la providencia de Dios arrebataba diariamente los niños de las casas de sus padres, sin hacerse visible, trasladándolos a una cueva de un monte; declárase también como al cabo de algunos días descubrió la causa de este castigo por un tierno niño de pecho que lo declaró por permisión divina" (2 fojas, fig., sin fecha).

Caso notable y espantoso que sucedió en la ciudad de Alicante con un animal feroz y nunca visto. Dáse cuenta de cómo por la Providencia Divina, arrebataba todos los días tres niños de casa de sus padres, llevándoselos a la cueva de un monte. Declárase también como, al cabo de cierto tiempo, se descubrió la causa de este castigo por un niño de pecho que lo supo por inspiración divina (P. Baroja. *Desde la última vuelta del camino: Reportajes.* Vol. VI: "Lo que desaparece en España").

Escaneado con CamScanner

roes cuarteleros) que agitaron el vivir español durante la decimonónica centuria, y, por supuesto, los crímenes y hechos delictuosos de actualidad. Durán, al recolectar algunas muestras de este período, manifiesta haber tenido en sus manos gran número de pliegos que no eran más que reimpresiones del material antes enumerado. "Esta clase de romances es la verdaderamente popular —escribe en 1845— aún hoy día como lo era antes la de los viejos y juglarescos... (se trata de) leyendas maravillosas, ingeniosas o heroicas que venden los ciegos todavía, compuestas en coplas de romance o en prosa, de pocas hojas, que van transformando (en mitos) a Zurbano, Cabrera y otros". Los romances de ciego son parte de la más vasta literatura de cordel, tema que ya he tratado en otra ocasión.[11] "Lectura para masas utilizando medios técnicos muy económicos, impresos en hojas sueltas o pliegos doblados o sujetos para la exhibición callejera de un colgante cordel o formando parte de la mercancía que transportan los vendedores ambulantes *(litterature de colportage)* en cuyo catálogo encontramos, junto al romancero de ciegos una degradada mescolanza de libros de caballerías, biografías de bandidos o personajes célebres, modelos epistolares y pronósticos del tiempo".

Teófilo Gautier, en su *Voyage a l'Espagne,* habla de este género de lecturas que compite, inclusive en las librerías, con el producto tradicionalmente literario y refiriéndose a los romances dice: "Casi todas las obras estan en versos de ocho pies, mezclados con asonancias, impresos a dos columnas, en cuarto, en papel basto con un grabado tosco a la cabeza y forman cuadernos de seis y ocho hojas. Las librerías están abarrotadas de ellas y también se ven a millares, mezcladas con romances y leyendas en verso, en los puestos al aire libre". Ya en el siglo XVII esta literatura de hoja suelta ocupaba lugares especiales para su venta e inclusive contaba con alojamientos para sus facedores y vendedores. En *La Perinola,* de Quevedo, el 'escorpión' de don Blas envía a Pérez de Montalbán a la calle de los Negros, lugar donde viven los poetas que escriben romances de ciego y donde permutan su mercancía. Al parecer, en dicha calle había posadas colectivas bastante miserables donde se albergaban en grupo.

Algunos títulos de pliegos reimpresos hasta el año 1840, casi todos ellos en la imprenta de Gabriel García Rodríguez, de Córdoba, principal fabricante de esta mercancía, actualizan el *Carlomagno,* la historia de *Lisandro y Polidora,* la *Ruina de Troya,* la *Relación burlesca de los hechos de un jaque,* el *Borrico Pajarito, Policarpo y Narcisa,* los *Motivos para no casarse, Juan soldado,* etc. A esta lista de popularidades se añaden *Los amantes de Teruel,* reactualizados por Hartzenbusch, después de dormitar casi dos siglos, en un drama que pasaría rápidamente al romancero vulgar.

11. ***El mito, la caballería andante y las novelas populares.***

Escaneado con CamScanner

Otra fuente nutricia inspiradora de romances, fueron los novelistas y dramaturgos franceses románticos, algunas de cuyas obras más populares traducidas al español gozaron de suficiente favor popular. Su curiosa trasmutación en literatura de subsuelo demuestra con un ejemplo valioso y cercano la coexistencia de los dos ámbitos literarios en línea convergente y divergente a la vez. Entre los romances de ciego publicados en pliego suelto, casi todos ellos a mediados de siglo, están la *Canción nueva en que se declaran los amores de la sensible Atala y el ardiente Chactas,* la *Breve relación de la trágica historia de Pablo y Virginia,* los *Lamentos de Corina dirigidos a su idolatrado Osvaldo,* el romance de *Margarita de Borgoña,* la *Relación histórica de la vida y trágico fin de Catalina Howard* y el muy popular *Conde de Montecristo,* "romance nuevo en que se refiere la tan extraña historia del joven Edmundo Dantés, víctima de una horrenda traición, sus enormes padeceres y el cómo se vengó de sus injustos tiranos". Finalmente, un romance de *Lucrecia Borgia* y sus macabras historias de amor se sumó a la popularidad persistentemente gozada por estos temas de pasiones lúbricas, desesperadas o insatisfechas.

Al recapitular Pío Baroja los recuerdos de su infancia y juventud en las sabrosas memorias que componen ese cajón de sastre titulado *Desde la última vuelta del camino,* nos ofrece algunas referencias de los romances de ciego que escuchó en sus años mozos.[12] Ahí están los mismos de siempre: el mismo recitador ambulante, ahora enriquecido en virtud de los adelantos "técnicos", con gran cartelón multicolor de pinturas alusivas, recorriendo el extrarradio madrileño, o bien puesto en campaña por aldeas y villas provincianas. El catálogo barojiano contiene algunas muestras valiosas del tradicional romancero de ciegos, entre ellas las fieras *Corrupia* y *Maltrana,* antes mencionadas, cuyo único avatar consistió en la transformación de sus nombres, junto a nuevos temas como *El crimen de Don Benito* y el del *Huerto del francés,* a la vez que la tradicional narración barroca de *Rosaura la del guante.* Asimismo, la historia de la sublevación del brigadier Villacampa, el descubrimiento del submarino por Peral, la historia de *El lobo de Peñarroya* y *La desesperación y arrepentimiento de don José de Espronceda,* importante aportación romántica al género. Súmanse a lo anterior las tradicionales facecias que tan felices hicieron a nuestros antepasados con su humor villanesco: *Los cuarenta y nueve motivos que tiene el hombre para no casarse, Los apuros de un gallego al llegar a Madrid, Las picardías de las mujeres en su noche de bodas, El arte de no pagar al casero.* Baroja coleccio-

12. *Desde la última vuelta del camino. Reportajes*: "Lo que desaparece en España" (Madrid, 1948).

Escaneado con CamScanner

nó algunas carpetas de pliegos de cordel. "Algunos —dice— parecían hechos en el siglo XVII y hasta el XVI. Las planchas debieron servir durante mucho tiempo porque estaban gastadas y muchas veces el asunto no tenía nada que ver con la estampa de la portada". Añade que, junto a sainetes que parecían extraídos de los "pasos" de Lope de Rueda, pervivían los romances de Bernardo del Carpio y los Infantes de Lara. Este resumen barojiano es valioso por su referencia no sólo a temas, sino a lugares y épocas de impresión. Por él sabemos que Gabriel García de Córdoba, ya mencionado en el catálogo de Durán, seguía editando pliegos y que en Madrid funcionaban imprentas especializadas, una en la calle del Oso y otra en la de Juanelo. "Ultimamente —informa—, estos pliegos los publicaba la Casa Hernando".

Kurt Schindler, en su viaje por España en busca de material folklórico, entre los años 1928 y 1931, recogió seguramente un vasto material de la especie que venimos estudiando, y en su *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*[13] se filtraron algunas muestras, pese a la mano vigilante de Federico de Onís, preocupado por hacer del valioso volumen un texto de música y poesía representativo de lo genuinamente tradicional dentro de rigurosos patrones estéticos. No obstante, aparecen en su libro romances como el de *La hermana perdida* que es una típica relación de ciego: la niña robada por gitanos o maleantes y el hermano que doce años más tarde, prestando servicio militar en Cuba, la encuentra en poder de los indios (?), así como la anagnórisis inevitable y el final feliz subrayado por esta prodigiosa exultación de gozo: "¡Viva mi padre y mi madre! ¡Viva mi querida patria! ¡Viva don Jacinto Ordóñez! ¡Viva la Virgen sagrada! ¡Viva la noble justicia! ¡Y viva la paz de España! ¡Viva todo el auditorio!... Del mismo género son *La baraja de los naipes, Los milagros de San Antonio* y algunos fragmentos adaptados a melodías tradicionales.

En diversos relatos costumbristas del pintoresco y excelente escritor que fue Eugenio Noel[14] hay, asimismo, referencias al romancero de subsuelo muy semejantes a las de Baroja. Por él sabemos del éxito de venta que alcanzaban *Los cuarenta y nueve motivos que tiene el hombre para no casarse, La última carta escrita en capilla por un condenado, La desesperación y arrepentimiento de don José de Espronceda* y el traslado de *La fiera Corrupia* al pueblo de Leganés, sin duda alguna al curso de nueva versión del popular pliego. El mismo Noel nos describe un tipo de romancista popular al que lla-

13. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal.* Hispanic Institute. (New York, 1941).

14. *Nervios de la raza*: "Acuarela en negro, rojo y amarillo" y "El tonto de Majadahonda" (Madrid, 1947).

Escaneado con CamScanner

ma "el tío de los romances", vendedor de pliegos de cordel al aire libre, frente a la Facultad de Medicina, en la calle de Atocha. "Allí extendía en las baldosas su mercancía, se cruzaba de brazos y en esta postura se hizo rico". También visitaba los pueblos con sus cartapacios repletos de "viejas historias que el instinto popular ha inmortalizado... lecturas adoradas por los pueblerinos, sobre todo en las serranías en los invernaderos de ganado. (Se hallan) en los vasares de las cocinas, en el fondo del arca del pan, en el morral o el zurrón del pastor", estampa que inevitablemente recuerda el episodio quijotil del ventero y su arcón, donde reposaban los libros de caballerías leídos en corro, durante los meses de estío, por segadores y trajinantes.

Gutiérrez Solana recoge en su libro *Madrid, escenas y costumbres,*[15] la estampa del mismo tradicional, inmutable y petrificado ciego de los romances provisto de su inmodificable material. "En España —dice— se explota mucho el romance callejero; no hay pueblo ni aldea en día de romería en que no se canten las coplas de un crimen, las hazañas de un bandido, la vida y muerte de un torero y hasta las calamidades públicas, inundaciones, hambre, guerra, terremoto y pestes. El romance empieza por invocar a los cielos o a un Cristo milagroso para que les sea testigo y les dé fuerzas en esta empresa de relatar lo ocurrido". Algunos de ellos "son inventados por los mismos ciegos. El ciego Modesto se los dicta a su hija siendo autor de (los romances) *La Cecilia*, de la *Higinia Balaguer* y otros famosos". El auditorio que Solana describe como fruto de sus observaciones personales durante traqueteados viajes por la "España negra" es análogo al que podía reunir un juglar del Medievo para recitar las coplas del Arcipreste: viejos envueltos en capas pardas, mozas robustas y coloradas, carreteros y trajinantes. En el *Romance de la Canillera,* donde se habla de la asesina de un viejo artesano que guardaba sus ahorros entre el calcetín y la bota, hay ademanes y espantos de juglaría para embobecer a la concurrencia. La recia pluma solanesca dibuja la estampa de "una muchacha con un escapulario al cuello que pide limosna para su padre y vende un romance en donde se explica su historia, en el que dice que unos criminales penetraron en su casa de noche para robarle, le cortaron las piernas y acribillaron su cuerpo a puñaladas".

Todavía hoy, Camilo José Cela, narrando recuerdos juveniles, rememora un personaje mitad invención, mitad observación: Cosme Leclus, "quien vivía de vender romances y explicar crímenes por las plazas de los pueblos".[16] Con su garbo narrativo peculiar, este escri-

15. *Obra literaria*: "Madrid, escenas y costumbres: el ciego de los romances" (Madrid, 1961).

16. *El gallego y su cuadrilla*: "Pregón de feria" y "Algo sobre damas bravas" (Barcelona, 1955).

Escaneado con CamScanner

tor heredero de los grandes costumbristas españoles, reconstruye uno de los discursos de Leclus ante los absortos papanatas que componen el gran público tradicional de los romancistas y entre la tiramira de títulos que ofrece el juglar reaparecen algunos de rancio abolengo: *La vida y martirio de San Cipriano y Santa Justina, Don Jacinto del Castillo y doña Leonor de la Rosa, La renegada de Valladolid, Don Juan de Serrallonga* y *Rosaura la del guante,* todos ellos provenientes del gran saco sin fondo aparente que fue el romancero vulgar durante los siglos XVII y XVIII. En otra ocasión, hablándonos de "damas bravas", resume el contenido de dos pliegos de cordel: *Sebastiana del Castillo y Margarita Cisneros,* vulgarizadas descendientes de las tradicionales serranas y bandoleras que Lope, Vélez de Guevara y los dramaturgos del barroco llevaron a escena y cuya prosapia continuó viva en largos relatos del siglo XVIII, como los de doña Victoria Acevedo y doña Josefa Ramírez, mozas de pelo en pecho, arriscadas varonas de esas que Tomé Cecial ponderaba ante Sancho con su expresivo "Oh hideputa, puta, que rejo debe tener la bellaca!".

Escaneado con CamScanner

LAS FRONTERAS DEL HOMO IMAGINATOR

Una curiosa característica contemporánea que encontramos en el doble ámbito de la filosofía y de la historia es la de utilizar al *homo imaginator* como material de primera mano para la testificación de ciertas realidades culturales, anudando con ello una milenaria tradición que nos habla de los poetas como historiadores y filósofos y en la que están incursos, como clásicos antecesores, desde los libros bíblicos hasta los textos de los presocráticos griegos.

El fenómeno ostenta una significación cargada de perspectivas, tanto para las mentes entregadas a ser arúspices del hecho real y *sido* (con ellos nos referimos al historiador de la historia) cuanto para las mentes entregadas al *aruspicium* de esa realidad en segundo grado, a que Unamuno se refiere cuando habla de la creación literaria. Unos y otros, hoy, se aproximan a la literatura con algo más que curiosidad ante el dato o el resultado estético. Los primeros encuentran en el cuerpo literario un conjunto de situaciones culturales que reflejan y trascienden fenómenos de la historia con más claridad y precisión que el documento de época. Los segundos hallan que el cuerpo literario, sometido al bisturí estilístico, ofrece sorda resistencia a dejarse develar por entero. Extraño Jano de papel y signos, posee una vida vibrante e inaprensible que ilumina por igual la esfera de la realidad y la esfera de la imaginación, confundiendo ambas en un solo testimonio y poniendo de relieve, a la vez, la tosquedad de los instrumentos con que se pretende entrar en contacto con él. Las candorosas síntesis críticas con que algunos historiadores se aproximan todavía al fenómeno literario, cuando describen un período histórico, presentándole como caperuza de elegante corte para adornar los hechos políticos, diplomáticos o anecdóticos, sólo tienen parangón con el esfuerzo con que el especialista en análisis estilísticos se acerca al mismo fenómeno, tratando de aislarle del dato histórico con la

Escaneado con CamScanner

violencia y ceño que se pone en aislar a una doncella de las compañías vitandas.

Reconocidas ambas actitudes, quisiéramos decir unas breves palabras con referencia a la segunda, que de modo más inmediato y directo nos interesa, a fin de apuntar algún juicio sobre la crítica literaria hoy demasiado comprometida a favor de ciertos métodos estilísticos 'puros' con menoscabo de la temporalidad histórica que subyace en toda obra de arte, apresando en ella, simultánea e indistintamente, al autor y a su obra. Esta suerte de epistemología de la creación poética que es la estilística, se ha esforzado en cerrar demasiado su campo de acción, sometiendo al objeto de su amor a un tratamiento que técnicamente podríamos denominar de estupro al arrancarle de viva fuerza, junto con la donación de alguno de sus encantos, la espontaneidad que concede cortejarle dentro del contexto cultural e histórico a que pertenece.

No creo que la estilística como método de investigación literaria sea un método inoperante o insolvente, pero sí parece cada vez más claro que se trata de un instrumental subsidiario (al modo de determinadas técnicas) cuya función es más bien la de aportar datos y esclarecer articulaciones del cuerpo poético; fijar la atención del lector sobre determinados recursos expresivos que caracterizan al escritor y, a veces, descubrir motivaciones íntimas de las que éste no se percató cuando se dieron. Pero la última razón de ser de la obra literaria, en virtud de la cual la totalidad de la misma se produce así y no de otro modo, resulta, por tales vías, tan inaprensible como la sombra o el agua entre los dedos.

Hace algún tiempo se viene anunciando en el territorio de la filosofía literaria un retorno a lo que denominaron en su día, los románticos alemanes, *stimmung* o temple de ánimo del poeta como punto de partida para averiguar los últimos resortes creativos. Este retorno obedece al hecho de que, en la búsqueda azarosa de la verdad del conocimiento, tiene lugar análogo fenómeno —ontología de la existencia; historia como biografía, etc.—. Podríamos concretar el significado de tal tendencia, opuesta al *new criticism* y a la estilística, diciendo que se fundamenta para su tarea en la conjugación del análisis estético con el análisis historiológico y filosófico de la obra literaria. Son ángulos de visión hasta hoy independientes o empíricamente utilizados, sin constituir un instrumental del conjunto, que encuentra su lugar en la antropología de la cultura. Quizá pudiéramos entender los dos primeros si consideramos que "cualquier manifestación de lenguaje, de arte, o la actividad humana que sea, adquiere plena realidad al ser conectada con la estructura de vida de la cual es, a la vez, expresión y sostenimiento (y que) todo ser humano se nos aparece viviendo, en cuanto hombre, en y desde una vividura" (A. Castro). El tercero considera al lenguaje como una

Escaneado con CamScanner

de las posibilidades de instrumentar la discursividad del hombre dentro de una interpretación existencial de sí mismo y del mundo circundante. Desde el lenguaje articula cada hombre su propio ser, a la vez que lo interpreta. —Yo soy lo que digo— y como lo que dice el poeta es, entre todos los decires, el más auténtico, de aquí la importancia que tiene para la interpretación total de su vida este *dictum* revelador de lo más subterráneo de la intimidad (Heidegger).

La crítica al estilo tradicional y la moderna estilística, al operar tan sólo desde las formas, se acercan a la obra literaria desde ángulos parciales: la intuición empírica (no filosófica) y la expresión formal. Parece ya necesario crear un instrumento de conocimiento de la obra literaria donde se den cita buena parte de las denominadas por Dilthey 'ciencias del espíritu' a la vez que las aportaciones contemporáneas de la lingüística con sus finas diferenciaciones entre significante y significado, representación y transformación, expresión directa y metáfora, etc., todo ello sumado a esa porosidad para la intelección filosófica a que Simmel se refiere cuando habla de la pupila que ve al hombre, las cosas y los productos del hombre en su significación de relaciones integrales con el cosmos. No es tarea fácil. Semejante instrumento, sometido voluntariamente a la modestia que impone el carácter relativista y perspectivista del fenómeno histórico, quizá consiguiera responder alguna vez al porqué de la auténtica obra literaria; al porqué de su significado trascendente e intemporal; al lenguaje de cifra que en última instancia implica. Por supuesto, estamos hablando de aquellos pocos productos de la mente humana que justifican un esfuerzo tal, no de las incontables segregaciones en forma de libro, común achaque a tantos individuos de honrada prosapia, consistentes en armar sonetos, diálogos teatrales o narraciones novelescas como segregamos sudor, sin más importancia que la de ensuciar un papel blanco o un pañuelo.

Esto obligaría al estudioso a no perder contacto con la criatura humana, como producto cultural e histórico, para la comprensión del fenómeno literario. Ya Ortega y Gasset, mente fértil en intuiciones y profecías, cuando en 1910 buceó en las novelas de Pío Baroja se dejó decir que "el estilo de un escritor, la fisonomía de su obra consiste en una serie de actos selectivos que aquel ejecuta; orientación y enfronte del artista con cierta fracción del universo, aquella que mejor refleja sus íntimas emanaciones". Y años más tarde, averiguando el porqué de otro orbe novelesco, el de Cervantes, manifestó que la palabra 'español' corría el riesgo de no ser entendida en toda su integridad (ya que) cada raza es un ensayo de una nueva manera de vivir; un pueblo es un estilo de vida y como tal consiste en cierta modulación simple y diferencial que va organizando la materia en torno. Entre estas intuiciones y el pensamiento ya sistematizado de Américo Castro —para no salirnos del orbe hispánico, lo que por

Escaneado con CamScanner

otra parte no es necesario—, se apoya la tramería sobre la cual exponemos, a grandes trazos, la necesidad de un nuevo método para la crítica literaria. "Hay —dice Castro— una latente continuidad en la manera de estar el hombre en su lengua, en sus costumbres o en sus estimaciones. Hay una estabilidad que va conjugándose con la variabilidad... La historia de la totalidad de un individuo o de un pueblo ofrece la misma dificultad que la historia literaria o de las bellas artes. Decimos que las catedrales del siglo XII eran góticas, pero la verdad es que ninguna de ellas es como otra; la de Nôtre Dame, York, Toledo, Colonia, poseen cada una su propia realidad. Al estilizarlas en nuestros conceptos 'gotico', 'medieval' las disolvemos". Esta continuidad, estabilidad y a la vez diferenciación se armonizan y comprenden referidas a un estilo de vivir que se concretan en la estructura funcional de vida, definida como un conjunto de tendencias que posibilitan o excluyen. La regla aplicable al existir de un pueblo es, asimismo, aplicable al existir del individuo y la forma peculiar colectiva de vida marcha paralela a la forma peculiar individual de vida. Catedral, poema, cuadro son resultado de esta dinámica.

Innecesario parece añadir que no se trata de un fatalismo histórico con arreglo al cual la interpretación económica (Marx), o geográfico ambiental (Taine) o de raza y sino (Spengler), serían las estructuras sobre las cuales descansa el pensamiento creador. Se trata de una dinámica histórica viva; una regla de la propia historia individual y comunal en su quehacer más profundo. La circunstancia orteguiana, tácitamente tenida en cuenta en todo lo anterior, forma parte también de la estructura funcional de vida que define a cada pueblo (o a cada individuo). Véase al respecto la riqueza que contiene la siguiente cita de su obra *En torno a Galileo*: "La historia se ocupa en averiguar cómo han sido las vidas humanas, pero suele malentenderse la expresión como si se tratase de inquirir cuál ha sido el carácter de los sujetos humanos. La vida no es, sin más ni más, el hombre sino que es el drama dc ese sujeto al encontrarse teniendo que bracear, nadar náufrago en el mundo. La historia no es, primordialmente, psicología de los hombres, sino reconstrucción de la estructura de ese drama que se dispara entre el hombre y el mundo. En un mundo determinado y ante él, los hombres de psicología más diversa se encuentran con cierto repertorio ineludible y común de problemas que da a su existencia una idéntica estructura fundamental. Las diferencias psicológicas, subjetivas son subalternas y no hacen más que poner menudas identaciones en el esqueleto de su drama común". Lamento la incomodidad y lastre que suponen las anteriores referencias ajenas, pero no puedo prescindir de ellas, ya que significan la presencia de un modo de pensar organizado, no despreocupado a improvisador, en territorios que ofrecen indudable resistencia a cualquier modificación.

Escaneado con CamScanner

Un ejemplo concreto acaso sirva para esclarecer lo anterior dando, a su vez, cierta luz acerca del encaje que se produce entre la creación estética, el ámbito cultural y el tiempo histórico.

Toda operación de intelecto se corresponde con los valores culturales significantes en la ocasión en que ese intelecto labora. Esos valores culturales dotan a la obra individual —o colectiva— de estímulos e instrumentos para su expresión y no puede sustraerse a ellos porque estan ahí, dados, en *su* mundo, impregnando toda relación con los hombres, las cosas y las idea sobre las cosas. Pero la estructura personal o comunal de vida reforma y transforma dichos valores con arreglo a ciertas peculiaridades. El resultado es un producto, un *ergon* que parece escapar de su *energeia* pero que, en última instancia, está determinado por ella. A su vez, un cambio de estructura produce modificaciones o simbiosis. Por ejemplo, nosotros solemos, para entendernos mejor, utilizar una nomenclatura general con respecto al conjunto de valores culturales y obras individuales producidas de acuerdo con esos valores y tiempo histórico reunidos bajo el concepto de *Renacimiento*. Fácilmente olvidamos que esta expresión es una oquedad o vacío que se llena de diversa manera, conforme al bajar del cielo conceptual entramos en contacto con el acaecer fluente y vivo de los sucesos que forman la materia existencial de un pueblo. Fue la prodigiosa e imaginativa mente de Jacobo Burckardt quien puso en circulación el término con referencia a la estructura de vida italiana en los siglos XV y XVI. ¿Hasta qué punto somos nosotros fieles a su legítimo significado generalizándole, como patrón cultural universal, o cuando menos europeo, a todas las formas de vida coexistentes con la italiana en aquel momento o sobrevenidas algún tiempo después? Lo que con brevedad trato de apuntar es lo que sigue: dado que ciertas formas de vida italiana tuvieron suficiente pujanza para extenderse más allá de su ámbito propio —y este es un suceso comprobable históricamente—, ¿no procederá, cuando del concepto *Renacimiento* se trate, examinarle desde cada peculiaridad nacional (y en su caso individual) y ver el modo cómo ha llenado su oquedad o conceptual vacío?

Tendríamos así una perspectiva distinta en cada caso de lo llamado renacentista (formas políticas, estilos artísticos o literarios, etc.) y una mejor comprensión de cómo cada estructura nacional o local y finalmente cada estructura individual integrada en ámbitos conglobantes operaron frente a un conjunto de valores dados como receta desde el exterior. Si el disparo inicial correspondió a las ciudades italianas por razones históricas conocidas, no es menos cierto —y por las mismas razones— que cada pueblo europeo, al enfrentarse con la nueva situación, adoptó una doble postura. De un lado, se reafirmó en su peculiaridad vital; del otro, aprovechó sobre la propia marcha las experiencias y productos culturales del adelantado vecino.

Escaneado con CamScanner

He aquí, entonces, cómo la expresión *Renacimiento* adquiere diversos significados y con ello se individualizan las actitudes creadoras frente a lo cultural, literario, artístico, etc., puesto que quiérase o no, la persona se integra en una estructura colectiva de la que aprovecha determinadas experiencias al tiempo que reafirma, ella también, la peculiaridad vital. No habrá, por tanto, influencias, imitaciones, copias dadas de modo gratuito como contagio por epidemia sino valoraciones desde lo íntimo de cada subjetividad y lo peculiar de cada pueblo y, sobre todo, continuas recreaciones cuyo perfil siempre presentará fuertes rasgos distintivos.

Escapa a los límites de este breve apunte extenderse más allá de un planteamiento somero de tales cuestiones. Pero aun así, someramente, es necesario hacerlo para despertar la atención de aquellos que sólo ven la epidermis del fenómeno complejo que toda creación literaria significa para la vida del espíritu.

Escaneado con CamScanner

KAFKA O EL AGONISTA

Toda la obra de Kafka —novelas, cuentos, fragmentos y su *Diario*—, debiera reunirse bajo el título de uno de sus primeros relatos: *Descripción de una lucha.* Vida y obra kafkianas resultan claras e inteligibles concebidas en función de un combate entre contrarios cuya expresión más dramática tuvo lugar, a la hora de morir, cuando el escritor reclamó de su íntimo amigo y albacea Max Brod la destrucción total de sus manuscritos y la recogida de aquellos textos que habían sido impresos durante su vida y, en ocasiones, a pesar suyo.

> Kafka —dice Max Brod— no publicó nada que yo no hubiera tenido que arrancarle a la fuerza, con habilidad y elocuencia... ha renegado de su obra a causa de ciertas razones que le arrastraban al nihilismo en materia de publicación y también porque quería que esta obra estuviese a la altura de sus preocupaciones, arrancada como había sido a las confusiones de su alma y su espíritu y sin responder a su deseo de perfección... Hablaba con frecuencia de las manos pérfidas que se tienden hacia el que escribe y decía también que lo que ya había escrito y publicado le perjudicaba en su trabajo ulterior... No se ha encontrado testamento entre los escritos que ha dejado; sólo en su escritorio, en medio de papeles, se descubrió un billete escrito a tinta y ya doblado con mi dirección. Ese billete decía: "He aquí, mi querido Max, un último ruego: todo lo que pueda encontrarse en lo que dejo tras de mí en materia de cuadernos, manuscritos, cartas personales, etc., debe ser quemado sin restricciones y sin ser leído, como también todos los escritos y notas mías que poseas; los que posean otros se los reclamarás".

Por fortuna, la desobediencia de Max Brod, cualquiera que fuese la razón que tuviese para ello, salvó uno de los testimonios literarios

Escaneado con CamScanner

más preciosos de nuestro tiempo y aunque el modo de editar de tan mediocre albacea, sus distingos, su afán de orientar al lector en determinada dirección y acaso sus mezquindades hagan más difícil y problemática cualquier investigación de la obra kafkiana, presumimos que, en líneas generales, ésta se halla ante nosotros completa y apta para dejar entender uno de los dramas de mayor relieve que puede ofrecer la condición humana cuando se objetiva en creación artística.

El significado del nombre Kafka, en checo, es chova o corneja: una especie de cuervo. Tratemos de figurarnos una relación simbólica entre el escritor y pájaro tan vinculado a la hagiografía hebreo-cristiana. De todos modos, sirvió de emblema a la firma Hermann Kafka de Praga. Fue su padre un comerciante mayorista, de vigorosa personalidad, violento de carácter, muy pagado de la tradición y amigo del ritual profano. La historia del conflicto entre Kafka y su padre se cuenta en la famosa carta de más de cincuenta páginas publicada por Max Brod a la muerte del novelista, que con el último capítulo del *Ulysses,* de Joyce, y algún fragmento proustiano, hacen las delicias de los psicoanalistas aficionados a la literatura.

Lo cierto es que el desarrollo de la personalidad de Kafka encontró un constante obstáculo en su padre, sin que podamos aducir razones en favor de uno u otro, aunque muchos aspectos complejos de la psicología del escritor se deban al desacuerdo entre ambos. La carta a que me refiero, es desgarradora en su implacable lucidez al analizar la conducta de los protagonistas y contiene en germen muchos temas y anécdotas de las novelas kafkianas. Por el contrario, la vida de Kafka como materia biografiable —*matter of facts*—, carece de interés y sus *Diarios* revelan inanidad vital junto con una demoníaca actividad intelectiva, que envuelve en sus imaginarios torbellinos la monótona existencia de un empleado de seguros. Algunas relaciones eróticas de pobre contenido cruzaron por su vida y, junto a ellas, pocas amistades. La tónica determinante fue el aislamiento; un aislamiento total y desintegrador que le perfila como hombre de otro planeta. Kafka fue un desarraigado. Tres veces desarraigado para ser más precisos, lo que significa una carga excesiva para cualquier criatura que se sienta humana, es decir, abierta a la comunicación con el otro. Como judío perteneció a una minoría de lengua alemana en país checo, implicando esto —si analizamos la situación histórico social en que lo tocó vivir—, un judaísmo al margen de la comunidad hebrea, con la que no compartió ni costumbres, ni cultura, ni religión. Como escritor de lengua alemana no fue aceptado por la comunidad letrada en que su obra se integraba y vivió en Praga, donde una mayoría étnica, la checa, se negó a reconocerle y dos minorías, la hebrea y la sudeta, le volvieron las espaldas.

Teniendo en cuenta tales antecedentes, parece posible vislumbrar la raíz de esa angustia que sacude a todos sus personajes, siempre

Escaneado con CamScanner

perseguidos por circunstancias imprevisibles, leyes arbitrarias, tribunales crueles, gentes hostiles; ese afán por encontrar un rincón seguro donde vivir desapercibido: el castillo que se pierde en inaccesibles lejanías, la oscura pensión familiar, el sótano o la topera. Añádase a lo anterior una última condición, producto de su enfermedad, ya que Kafka fue un tuberculoso en tiempos en que este grave morbo aún era un estigma y su sensibilidad exacerbada no le ahorró el sufrimiento de percibirlo. Es fácil apreciar en el Gregorio Samsa de *La Metamorfosis* toda la tipología del tísico, así como la repugnancia con que es aceptado por sus familiares, actitud común entonces y aún hoy, en grupos semiletrados, frente a tal tipo de enfermedad.

Tan angustioso aislamiento, producto de tantas segregaciones se expresa, como en ninguna otra de sus novelas, en el relato *La madriguera.* Se trata del alucinante soliloquio de la bestezuela escondida en un subterráneo, cuyas galerías en laberinto se entrecruzan y pierden de tal modo que sólo ella es capaz de encontrar la salida. Dentro del recinto, el animal se siente seguro aunque no disfrute de luz ni comunicación con el exterior, pero hay un lugar donde esta seguridad se pierde: en su entrada. Por ella tienen posible acceso los otros y aunque está bien disimulada, no deja de ser un constante motivo de preocupación para la alimaña, así que, periódicamente, se ve obligada a salir y vigilar, escondida, acceso tan peligroso para certificar de este modo su inviolabilidad. Todo parece tranquilo durante las épocas de observación, pero cuando el animal regrese a la cueva, ¿quién le garantiza que otras bestezuelas no habrán violado su laberinto cavando corredores clandestinos y emboscándose para atraparle? Así, recorre las posesiones subterráneas poseída, ahora, de nueva angustia, hasta confirmar que todo está en orden. Acurrucada en lo más recóndito de la madriguera siente crecer nueva inquietud: tendrá que regresar afuera de nuevo para comprobar que nada sucedió mientras andaba por dentro. Y después, sospechar y dudar otra y otra vez y así hasta el infinito en un *perpetuum mobile* que encandila su angustia afinándola hasta permitirle comprobar o imaginar, en el absoluto silencio subterráneo, quién sabe qué rumores, qué roer de animalículos cada vez más ostensible y temeroso por ignorar de dónde provienen —de acá, de allá, de atrás o delante... El relato inacabado nos deja una intolerable sensación de ahogo (su acabamiento carece de solución técnica para cualquier narrador). Adivinamos que algún día llegará alguien al fondo del refugio donde la alimaña ansía vivir y morir oculta a los ojos de todos. Ese alguien será un misterio, una mítica presencia, el ojo de Dios o el ojo del Miedo.

Kafka encontró en su vocación literaria un medio para expresar y dar salida a la angustia existencial, utilizando su don poético como instrumento apto para proyectar mitos. Cassirer ha demostrado la validez del mito como instrumento cognoscente y revelador de mundo

Escaneado con CamScanner

tan valioso como la razón, pero el lector de Kafka está obligado a familiarizarse previamente con los esquemas mentales mitopoyéticos para vencer las dificultades que impone una lectura a fondo de su obra. El mito, en sus manos, adquiere un lenguaje tan original como expresivo; se convierte en aparente artesanía de buen narrador y nos seduce por su propia virtud poética aunque la obra condujese, en su día, al autor a una *catharsis* que le permitió ir viviendo y evitó el estallido mental esquizofrénico. Esto se percibe con claridad al examinar sus *Diarios*.

Añadamos a lo anterior el hecho significativo de que Kafka no concediera importancia a su don poético ni reclamase para sí el lugar soberano solicitado por buena parte de la *intelligentsia* durante los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. Escribió por necesidad aunque supo, en todo instante, que el don le obligaba a exigencias depuradoras; de ahí su descontento para con unos textos que le parecían siempre inexpresivos, ¡tanto era lo que exigía de ellos! ¡Pues exigía, nada menos, que la justificación de su vivir! Que esto sea posible conseguirlo alguna vez por alguien parece dudoso y en averiguarlo han perdido su tiempo gran número de creadores y críticos de estos creadores —a partir, sobre, todo, del día en que lanzaron su *¡evohé!* los poetas románticos. Toda creación literaria es un mensaje cifrado con el que se trata de hacer inteligible la oscuridad existencial y a la vez un mensaje inane de cuya gratuidad sabe más que nadie el propio creador. Este vaivén capaz de producir dramáticas consecuencias, por ser una dialéctica sin fin o, para expresarse más adecuadamente, una dialéctica truncada en su proceso de síntesis se hace intuible en el relato titulado *Josefina la cantatriz*.

La rata Josefina es la única cantante del pueblo de los ratones, especie desprovista, como se sabe, del don del canto. Josefina no canta, precisamente; sólo emite un silbido cuya peculiar calidad hace que la comunidad ratonil, de ordinario silenciosa y sólo silbante en momentos de miedo, sienta por quien puede silbar por gusto, particular simpatía. El silbido de Josefina se produce sin relación con las necesidades o temores que sienta; es un acto puro como toda creación artística. Pero entre Josefina y su pueblo tienen lugar varios malentendidos cuya laboriosa explicación colmará casi todo el relato. Uno de ellos es el siguiente: a pesar de la atención que las ratas le destinan, Josefina se cree disminuida, porque considera que nadie es capaz de entender su cántico. Otro consiste en que mientras el pueblo de los ratones cree proteger a Josefina, ella considera ser quien protege al grupo dotándole de un valor espiritual —su cántico—, que le aglutina y diferencia de otros. El tercer malentendido se produce porque Josefina reclama la exención del trabajo material, a fin de consagrar su tiempo al arte cantatriz y la colectividad rehusa aceptar semejante carga. Lo cierto es que el pueblo de los ratones se

Escaneado con CamScanner

siente atraído por el canto de Josefina, pero cuando reflexiona encuentra que se diferencia muy poco del habitual silbido ratonil y hasta se confunde en ocasiones. No comprende por qué ha de establecer a beneficio de Josefina un precedente peligroso, permitiéndola el endiosamiento. La contienda adquiere matices de humor sombrío; Josefina reduce su canto a ciertas frases, le corta intempestivamente, se calla y nadie lo percibe; simula estar enferma y apenas prestan interés a sus dolencias salvo un reducido grupo de admiradores. Un día, la cantatriz decide no cantar más. El pueblo no presta atención al hecho y vuelve la espalda a Josefina, por estar muy atareado en la búsqueda de alimentos. Al fin, el cántico se convierte en un recuerdo colectivo y el *eidos* suplanta al acto hasta que, pasado el tiempo, sólo queda de Josefina un simple y lejano recuerdo de algo que fue; una gesta en la historia colectiva. Josefina es olvidada.

Característica de la imaginación kafkiana es su sutileza enfermiza, capaz de enredar en las volutas de inacabables reflexiones cualquier juicio simple; huso en movimiento que nos lleva hasta las fronteras del mareo y recuerda el vaivén de un maniático en su celda. Estos procesos mentales típicos del neurótico están repletos de incisos, preposiciones, adverbios relativos y silogismos escolásticos; son bien conocidos de los psiquiatras y sólo en casos muy excepcionales —Kàfka es uno de ellos— se convierten en obra de arte, produciendo un material donde se mezclan la poesía, la terminología jurídica la glosa y lo glosado junto con la fineza de un comentarista de ***La Thorah,*** lo que hace que sus relatos y novelas sean intrincados laberintos donde el lector se pierde y exaspera, cuando no les abandona con la angustiosa sensación de tener que renunciar a un diálogo con un psicópata que se anunciaba interesante. Cualquier ejemplo extraído al azar de cualquier parte de su obra lo demuestra. He aquí media página del relato *Blumfeld, un solterón,* donde se nos informa de las razones que mueven al protagonista a renunciar a un perro:

> Sin embargo, el perro tiene sus desventajas, y aún cuando sea mantenido en el mayor grado de limpieza, ensucia la habitación. Esto es imposible de evitar, no se le puede bañar con agua caliente cada vez que se le hace entrar en el cuarto, lo cual, por otra parte, atentaría contra su salud. Pero Blumfeld no tolera suciedad en su aposento; la limpieza de su habitación es algo indispensable para él y varias veces por semana sostiene disputas sobre este punto con la, por desgracia, no muy minuciosa patrona. Gracias a esta severidad ha obtenido que el orden de la habitación responda aproximadamente a sus deseos y con la llegada del perro haría su reaparición. Si hubiese pulgas tampoco estaría lejos el momento en que Blumfeld dejaría al perro su confortable cuarto para buscar otro aposento. La falta de limpieza era, empero, sólo una de las desventajas de los perros. Ellos también se

Escaneado con CamScanner

enferman y las enfermedades de los perros no las entiende, en verdad, nadie. Y cuando el perro goce de buena salud, algún día tiene que ponerse viejo. Entonces hay que torturarse por ese animal semiciego... etc., etc.

Singular e intrincado, en efecto; casi patológico o cuando menos situado en esa zona crepuscular que ilumina los consultorios psiquiátricos. Pero en Kafka se dio una clara conciencia de esta singularidad que exigía, a su vez, peculiaridades expresivas. No podía contar al modo tradicional lo que era experiencia personal exclusiva. De aquí su resistencia a publicar y a conservar lo escrito; de aquí, asimismo, su inseguridad ante el mundo, comenzando por su padre y familiares, quienes debieron mirarle más de una vez como sujeto muy enrevesado. Un testimonio desgarrador de esta incomunicación nos ofrece en *La metamorfosis,* relato muy lúcido, pese a su simbolismo, de la soledad en el mundo. Los cuadernos que componen su *Diario* son el mejor testimonio de su angustia, pero lo que distingue a Kafka de otros angustiados análogos —Flaubert y Proust, por ejemplo—, es su falta de decisión para resolver el conflicto armoniosamente. "En el combate entre tú y el mundo toma partido por el mundo", escribe. Pero, ¿lo hizo así alguna vez? ¿Fue algo más que un deseo verbalizado? Tan dramática aporía convirtió su vida en un ejemplo de autodestrucción masoquista que, de no ser por el destello genial que produce, nos perturbaría hasta impedirnos ser sus espectadores. Kafka no aceptó su singularidad; hubiera deseado ser hombre común, adaptado a la sociedad y ajustado a sus patrones. Desde su agujero la contempló siempre con envidia y tristeza tal como el agrimensor K... contempla el inaccesible castillo.

Así, pues, para entender la obra kafkiana conviene entender previamente lo que tan sigular escritor quiso y no pudo hacer con su vida, incluyendo en este quehacer la construcción de una lograda y serena obra de arte. Sucede que la creación estética, como flor solitaria en lo alto del tallo, parece enajenar a beneficio exclusivo de la luz sus tonalidades de color pero aunque desasida en apariencia de la tierra y flotando fantasmagórica en un vacío ideal, sostiene con la *physis* relaciones muy complejas y oscuras. Detrás de las escrituras está siempre el escritor con su existencia, su historicidad, su psicología construida con logros y frustraciones de diversa índole; está, asimismo, el mundo en el que le tocó vivir, su situación, el mundo de los otros, cuajado de simpatías y recelos; su sistema de creencias, su fe y su falta de fe. Toda esta materia subterránea contribuye a nutrir la frágil y aérea construcción poética que, erguida hasta los cielos, semeja nacer de sí misma. En el caso Kafka, tal sistema de relaciones entre hombres y cosas ofrece tanta complejidad como su propia obra y conviene conocerlo si no queremos correr el riesgo

Escaneado con CamScanner

de que sus novelas nos resulten inaccesibles, como una tabla rúnica o un jeroglífico cuneiforme.

La interpretación psicoanalítica ve en Kafka un caso clínico; un enfermo mental, un semialienado, claro ejemplo del psicópata al que atrapó el complejo de Edipo. Su obra sería, pues, testimonio de su anormalidad. Sin entrar en el análisis de tal posibilidad, para lo que me siento incompetente, diría que lo importante no es su enfermedad —si la hubo—, ni la imaginación de tal enfermedad por parte del sujeto sino lo que el hombre Kafka, partiendo de su situación, hizo para ir viviendo. Las relaciones entre el genio y la locura o entre el genio y la neurosis están hoy admitidas y aún sus casos más extremos dotan al creador estético, como al profeta o al filósofo, de un ápice de originalidad. Empédocles el filósofo, arrojándose al volcán Etna; Mahoma, arrastrando al Islam tras su histeria; Nerval, colgándose de un farol para escapar de sus pesadillas después de convertirlas en poemas; Dostoievski, sublimando su epilepsia en orbes novelescos únicos; Nietzsche, delirando por boca de Zaratustra; Van Gogh, pintando con frenesí paranoico sus paisajes incendiados, *nos importan por su obra,* es decir, por lo que más o menos bellamente supieron hacer partiendo de su anormalidad. Esta es la situación de Kafka y su resultado es el conjunto de novelas y relatos que dejó a la posteridad, tan incompletos y extraordinarios como fue su propia vida.

Escaneado con CamScanner

ESENCIAS Y EXISTENCIAS EN LA COMEDIA HUMANA

Hace treinta años que crucé, por vez primera, las fronteras de la Balzacia, ingresando como turista en el rico imperio de este gran señor de la novela. Recuerdo que fui recibido por papá Goriot, Rastignac, Birotteau y Vautrin "Trompe-la-mort", entre otros distinguidos ciudadanos. Fue una sorpresa maravillosa, un pasmo de catecúmeno cuyo temblor no se agotó en mucho tiempo. Han pasado, desde entonces, sobre mi cabeza demasiadas ocupaciones, preocupaciones y lecturas, pero si tratase de actualizar y sintetizar aquellos recuerdos podría quizá reducirlos de este modo: La Balzacia se me apareció como un gran hormiguero repleto de vida y acciones por cuyos vericuetos transitaban incansablemente hombres provistos de un sorprendente realismo; sus límites geográficos eran los de Francia y los históricos el tiempo que va desde Napoleón a los pródromos de la revolución del 48. En esta acotación histórico-geográfica me pareció que vivían con vida más que verosímil, verdadera, unas gentes tan contingentes y problematizadas como nosotros: libres, como nosotros, de nacer o morir a su modo; hechas de un barro imaginario capaz de todas las transformaciones y sorpresas. Trasplantando esta empírica experiencia juvenil a términos más rigurosos, añadiría hoy que la Balzacia me pareció el gran espejo de la novela realista y Balzac un ejemplar de lo que el realismo literario debiera ser. Años más tarde, comprobé que esta apreciación ingenua se correspondía con la actitud de muchos estudiosos de Balzac, de tal forma que la doble corriente de la novela realista y el documento social, tan abundantes hoy, derivarían de la Balzacia de este gran Honorato I: "Un pequeño hombre ventrudo, de fisonomía abierta y alegre, tinte rubicundo, ojos vivos y penetrantes como de elefante o jabalí, con aire respetable de comerciante en el mercado" (que así nos le presentan, con ligeras variantes, los periodistas de su tiempo).

Escaneado con CamScanner

Desde entonces, sólo me había acercado a la Balzacia en paseos rápidos y tangenciales y mantenía la creencia de que Balzac era, además del primer novelista de Francia y uno de los progenitores de la novela moderna, un novelista de existencias humanas; que su mundo novelesco estaba provisto de un fuerte *pathos* existencial; que hombres y mujeres, ascetas y aventureros, banqueros y mendigos, comisionistas y poetas, patricios y plebeyos, al desprenderse de la placenta balzaciana comenzaban a vivir su propia vida, sometidos a la contingencia azarosa de todo sujeto real, siguiendo la huella del hombre sobre el mundo. En suma, que Balzac nos presentaba en sus novelas criaturas no esenciales, existiendo por accidente y cuyas particularidades sólo podían ser descritas dentro de situaciones de las que resultaban inseparables.

Mi segunda gran peregrinación a la Balzacia tuvo lugar años después, más por razones académicas que de solaz (y desde entonces más por razones de solaz que académicas, la recorro de nuevo periódicamente, diríamos como veraneo obligado, todos los años). Otra vez volví a saludar a Goriot, Rastignac y Vautrin, al inventor del aceite cefálico y la pasta de sultanas para el cutis, César Birotteau, al ilustre Gaudissart, al padre Grandet y a su hija Eugenia, al delicioso patizambo Popinot, a la prima Betta y al primo Pons, al médico rural Benassis y al banquero Nucingen; de nuevo me encantaron Delfina la adorable, la marquesa de Espard, la condesa de Mortsauf, madame Graslin y Modesta Mignon. En fin, hice la travesía y la sigo haciendo periódicamente como viejo amigo, deteniéndome con morosidad en sus provincias, gozando sus paisajes humanos y solicitando de sus moradores el mágico secreto de su inmortalidad.

Pero a lo largo de mi segundo gran viaje, y hasta hoy, me viene sucediendo algo curioso y es que la Balzacia siempre redescubierta no guarda semejanza con la Balzacia del primer viaje adolescente; algo así como si Cristóbal Colón en su segundo periplo de navegación hubiese amanecido, dentro de su gran medio huevo de madera, en las costas de Terranova en vez de sobre las cálidas playas de La Española. Si los veinte años no fuesen una edad inexperta para la lectura como para tantas otras cosas —el amor y la política entre ellas, descubrimiento que sólo hacemos al llegar a la indefinible edad adulta—, en aquella primera expedición antes referida hubiese puesto mayor atención a unos párrafos del propio Balzac, entreverados en el prólogo de su primera edición de *La Comedia Humana* que sirven, como el olor de la liebre en los surcos, para establecer lo que los cazadores denominan una pista. El párrafo es el siguiente:

> El Creador ha utilizado un solo y mismo patrón para todos los seres. El animal es un principio que toma su forma exterior, o para hablar

Escaneado con CamScanner

> más exactamente, las diferencias de su forma, de los medios dentro de los cuales está obligado a desarrollarse... Desde este punto de vista, la sociedad se parece a la Naturaleza. La sociedad, ¿no hace del hombre, según el medio donde su acción se desplaza, tantas especies de hombres diferentes como variedades hay en zoología? Si Buffon ha hecho una magnífica obra tratando de representar en su libro al conjunto de la zoología, ¿no habría por hacer una obra de este género respecto a la sociedad?

Aparte de las influencias deterministas del medio, asimiladas por Balzac en contacto con lecturas científicas y sociológicas de su tiempo, posiblemente en lecturas lamarkianas, del párrafo anterior se trasluce algo más importante para mi propósito, y es esto: lo que Balzac piensa y dice no es que la sociedad mantenga, dentro de la unidad humana, un cuadro aleatorio de situaciones y actitudes tan fáciles al cambio cuanto lo es la propia sociedad. Si así fuera, Balzac nos hubiese ofrecido una *Comedia Humana* de manufactura premarxista. No, lo que Balzac dice aquí es que dentro de la sociedad hay tantas variedades de hombres como variedades hay en zoología, y que estas diferencias, como las zoológicas, son permanentes, dadas para siempre, *esenciales*. De tal modo que construido el tipo social, puede la sociedad alterar su formato político o económico y en lo esencial el sujeto permanecerá invariado, aunque sometido a esfuerzos más o menos penosos de adaptación, tal como sucede cuando llevamos a un avestruz al gallinero o a un topo al claro de la selva. Dicho en otras palabras, que hay una tipología de la sociedad como hay una tipología zoológica. Los hombres se ordenan por tipos; estos tipos dan por medio de la suma de sus variantes, arquetipos y estos arquetipos son previos y esenciales a la existencia. La labor del novelista consiste en descubrir estas esencias y dirigir su dinámica dentro del multiforme y en apariencia caótico mundo existencial. Ya en 1834, casi diez años después de diseñar *La Comedia Humana* como ordenado recipiente de todas sus novelas, Balzac había reflexionado sobre la armazón ideológica de su Balzacia. En una carta dirigida a un entonces misterioso corresponsal denominado "el extranjero" (se trataba de madame Hanska, su prolongado amor de quince años; más tarde su esposa en condiciones a la vez grotescas y dramáticas) y deseando hacerla conocer el *theos e mekané* de su novelística escribió lo siguiente:

> "Los 'Estudios de costumbres' representarán todos los efectos sociales sin que una situación de la vida, una fisonomía, un carácter o una manera de vivir sean olvidados. La historia del corazón humano trazada hilo a hilo; la historia social en todas sus partes, he aquí la base. En los 'Estudios filosóficos' tras los efectos vendrán las causas,

Escaneado con CamScanner

el porqué de los sentimientos y de la vida. Así, después de haber recorrido la sociedad para describirla la recorreré para juzgarla. En los 'Estudios de costumbres' se trata de individualidades tipificadas y en los 'Estudios filosóficos' de tipos individualizados. Más tarde, tras los efectos y las causas vendrán los 'Estudios analíticos', los principios. Las costumbres son el espectáculo, las causas son las máquinas, los principios es el autor".

Ahora bien, si hubiéramos de definir lo que se ha entendido recientemente, durante un período de más o menos éxito publicitario, por *novela existencialista,* podríamos hacerlo diciendo que en ella tiene lugar la presentación imaginaria de criaturas humanas que existen por accidente y sin necesidad, en función de pura contingencia, desprovistas inclusive de necesidad novelesca, cuyas particularidades se dan al curso de su vivir y que sólo pueden ser objeto de descripción empírica en el interior de situaciones tan contingentes y aleatorias como la propia vida. La razón última de tales criaturas proviene de su libertad interior: tal como en el hombre sus proyectos de vida son los que, dentro de la derelicción y contingencia que supone ser hombre en el mundo, dan a su vivir una trascendencia. Ahora podríamos añadir, tomando como base los datos que el propio Balzac nos suministra, que la novela balzaciana se caracteriza por todo lo contrario, precisamente por hacer aparecer en escena al hombre como un ser cuya esencia o arquetipo implica la dirección determinada de su existir, justificando y engendrando a esta existencia sin necesidad de proyectos vitales desarrollados al curso de su deslizamiento por la vida.

Quiero decir con esto que la novelística de Balzac, una vez puesta en marcha la *esencia-personaje,* todo lo demás sobreviene fatalmente por añadidura: no las situaciones exteriores o los ambientes objetivos, sino las reacciones íntimas, subjetivas del protagonista. Nada de lo que desparrama a su alrededor el tipo es gratuito: ni palabras, ni gestos, ni acciones. Todo tiende a un fin. Quizá convenga más adelante examinar algunos ejemplos particularmente expresivos a título de prueba, mas por el momento recurro a la memoria crítica de aquellos que hayan frecuentado a Balzac lo sufiente y les pregunto si no han presentido también alguna vez que el padre Goriot, por ejemplo, más que un padre bondadoso y sacrificado resulta ser la esencia de la paternidad, o el anodino comerciante Birotteau, la esencia de la probidad, o Benassis, el médico, la esencia de la filantropía, o Grandet, la esencia de la avaricia, y así por el estilo. Es en vano que intente escapar, cada uno de estos personajes, a su destino. Como en la caverna de Platón, su paso proyecta siempre la misma irreal sombra. Por supuesto, la revelación del arquetipo no se

Escaneado con CamScanner

da de una vez —y de aquí la dificultad, a mi juicio, para captarla. La esencia del personaje aparece gradualmente a través de la profusión de actos y experiencias que efectúa y en los que, sucesivamente, entablilla su vida con propósitos cada vez más rígidos hasta abocar a ineluctable final. Utilizando un símil taurino, podríamos decir que los personajes de la Balzacia tienen el mismo destino que los toros de lidia. Pastan durante un número de años en un prado apacible y un buen día son conducidos a la plaza y, ya dentro de ella, al chiquero; allí, a lo largo de una curiosa mecánica que consiste en irles obligando cautelosamente a atravesar por cada vez más estrechos pasillos de madera, desembocan en el ruedo donde van a ser toreados, estoqueados y muertos en medio de una apoteosis de luz, juegos de seda, esguinces y «ballet» en zapatillas.

Por eso, los personajes de Balzac, sin dejar de ser humanos tienen una marcada propensión al gigantismo y su perfil de cíclopes nos atemoriza. Grandes, macizos, fuera de tamaño natural aun en casos de mediocridad. Más, ¿qué digo?: nadie es mediocre en las novelas de Balzac, ni en el bien ni en el mal, ni aun siquiera cuando se trata de un arquetipo de la mediocridad como el ya citado César Birotteau, inventor del aceite cefálico y la pasta de sultanas para el cutis. Y ya que hablamos de Birotteau, creo que el proceso de manufactura de esta novela viene como anillo al dedo para ilustrar la teoría del arquetipo. Quizá convenga recordar que durante cerca de seis años anduvo Balzac en torno a un proyecto de novela que desarrollándose en el ambiente burgués parisino, diera con la esencia de esta clase social y precisamente el temor a trivializar su relato con tema tan poco pintoresco, le retuvo largo tiempo. "Estoy desesperado de poder interesar nunca a nadie con la figura de un estúpido comerciante y sus vulgares infortunios", confidencia a madame Hanska en una de sus cartas. Más, un día, la esencia cristaliza bruscamente, sobreviene la iluminación y —dejemos de nuevo la palabra a Balzac— "al fin dichoso me dije: es necesario transfigurar al personaje haciendo de él la imagen de la probidad. Un Sócrates necio bebiendo en la sombra y gota a gota su cicuta". He aquí de cuerpo entero a un arquetipo.

Un agudo crítico francés actual, Claude Edmonde Magny, expresa, creo que con gran fortuna, algo que rubrica lo anterior. "*La Comedia Humana* —dice— se nos aparece en su totalidad como un inmenso argumento ontológico donde los personajes *son* desde el momento en que quedan concebidos". Así es; los personajes *son;* devienen existencias desde su esencia. Al curso de mis relecturas de esta enciclopedia del siglo XIX he apreciado cómo, sin excepción, el héroe en apariencia vivo y bien vivo que asoma por el esquinazo de las primeras páginas, dispuesto a realizarse ante el lector interesado, se va fijando poco a poco; cristalizando en una esencia; derivando

Escaneado con CamScanner

sus actitudes no de cada situación exterior sino de su estructura íntima. Y junto con esta fijación no exenta de peripecias se aprecia también el esfuerzo constante de su creador para mantenerle sometido a cierta disciplina. Lleno de vitalidad y de impulsos, cada personaje se ingenia por abandonar la faja ortopédica, ejercitar sus músculos, oponerse al demiurgo quien, a veces, le contempla con aire absorto y sorprendido por estos esfuerzos de vitalidad imprudente y perturbadora.

Es quizá la conciencia de esta inevitable pelea entre el personaje y su autor lo que lleva a Balzac a someter a los habitantes de su dominio feudal a un código riguroso. No olvidemos que la Balzacia es un país donde habita una población de más de dos mil almas representativas, en su conjunto, como arquetipos, de una población mucho mayor. Este código austero, punitivo en ocasiones, indiscutible como las tablas mosaicas, exige para ser bien aplicado una estructura social también rígida y fija. La población de la Balzacia no es una población pululante y anarquizada; por el contrario, es un ejemplo de orden estamental. *La Comedia Humana* se ordena en círculos como *La Divina Comedia* y dentro de estos círculos se ordenan a su vez los caracteres, las profesiones, las virtudes y los pecados. El tránsito por ellos no altera al personaje en su esencialidad sino más bien le comprueba y enriquece. Observemos cómo las apariciones y reapariciones de cada uno, novela tras novela, no es un azar o capricho sino el uso de nuevas posibilidades para que el tipo se tipifique aún más. El procedimiento del retorno de personajes resulta así una técnica necesaria para el develamiento de esencias y a través de los diversos relatos demuestra su unidad interior en forma tal que la esencia cristaliza por la convergencia de cierta suma de epifanías de las cuales trasciende. Complementa este procedimiento otro de índole subsidiaria al que podríamos denominar de acumulación por comparaciones. Cada personaje arquetípico tiene, como en las academias, su correspondiente en otra parte, en este caso en el pretérito. Así, el clérigo Troubert es el Alejandro VI de Tours; el notario Grevin, el Arístides campesino; el artista Dourlange, el Dante de la escultura; Mourlay, el revolucionario, un Guatemocín de la montaña; Gaudissart, el Murat de los comisionistas; Gobseck, el Bruto de los usureros; Madame Matifat, la Catalina II del mostrador; Goriot, el Cristo de la paternidad.

Atravesando el círculo de la esencias individuales, entramos en el de las esencias sociales; los equipos colectivos que integran la sociedad. Una estadística curiosa sería aquella que completase, dentro de la Balzacia, el padrón profesional organizando los gremios, sindicatos, entidades corporativas, etc., donde cada ciudadano tiene su

Escaneado con CamScanner

asiento. Con perfiles bien definidos aparecen en *La Comedia Humana* trece clérigos y jerarcas de la Iglesia, diecinueve políticos, cuatro diplomáticos, veintiséis funcionarios públicos, cuarenta y dos militares de distintas graduaciones, cinco oficiales de marina, catorce magistrados, veintidós abogados y notarios, siete policías, cinco grandes criminales, diez banqueros, diez usureros, ocho médicos de reputación, veinticinco escritores, catorce artistas, tres músicos, diecinueve actrices, cantantes y bailarinas, cuarenta y nueve comerciantes (entre sombrereros, sastres, drogueros, hoteleros, libreros, etc.), catorce domésticos, cincuenta y seis personajes sin profesión definida, tales como rentistas e hijos de familia, once mujeres dedicadas a las labores domésticas y un número indeterminado de bellas cuya ocupación es el amor. Me parece que si aún hubiera posibilidades de encontrar en el mundo un rincón apacible donde establecer la Isla de Utopía, tan completo equipo haría las delicias de cualquier estadista. Este ejército *profesional* se rige por los mismos principios que el ejército *personal,* es decir, tratando de establecer por medio de la integración de las diversas vocaciones y ocupaciones lo que denominaríamos la *esencia* de cada profesión, considerada como una celdilla de la colmena social. Ernest Robert Curtius, sorprendido por el fenómeno, advierte que en *Balzac* todas las formas de la actividad humana no son más que variaciones de un tema fundamental, de una fuerza idéntica. El hombre de Estado, el artista, el banquero, el inventor representan formas de energía diferenciadas.

Para comprobar los presupuestos anteriores, escogeré algunos casos representativos de esencias —individuos y esencias sociales. Comencemos por Eugenio de Rastignac, personaje sumamente querido de Balzac, en quien me parece descubrir elementos autobiográficos ideales (no de lo que Balzac fue, sino de lo que quiso ser, porque hay una biografía mucho más rica que la vivida y es la biografía deseada y soñada). Rastignac hace acto de presencia en dieciséis novelas de *La Comedia Humana* y nada menos que este mar de papel ha necesitado su creador para fijar el proceso de desarrollo de la esencia de la ambición de poder; del poderío social que modela todos los actos del protagonista desde su adolescencia. Rastignac es un joven provinciano lleno de ambición; uno cualquiera entre cien mil jóvenes de provincia de esos que Ortega pintó en su día, certeramente, en su ensayo sobre las novelas de Pío Baroja, "silenciosos, agria la mirada, hostil el gesto, recogidos sobre sí mismos como pequeños tigres que aguardan el momento para el magnífico salto predatorio y vengativo". Rastignac llega a París como estudiante pobre y termina de ministro, dueño de 300.000 libras de renta y par de Francia. Su vida es, en apariencia, un zigzag pero en verdad es una tensa

Escaneado con CamScanner

línea recta ante la cual todo se somete, hipnotizado, como el pájaro ante el disparo de la lengua de una víbora. Un atardecer, regresando del entierro del padre Goriot, contempla París desde lo alto de una pequeña loma, cierra los puños, rechina los dientes y dice: "Ahora nosotros dos". Amante de la mujer de un banquero, Delfina de Nucingen, trepa por sus faldas arriba —faldas menos ásperas y por supuesto más acogedoras que las de una montaña—, hasta llegar a los salones de la nobleza y utiliza el *mènage a trois* para convencer al marido de que le descubra los secretos de la Bolsa. Entre confidencias de almohada e intervenciones como testaferro en los negocios de Nucingen, alcanza sus centenares de miles de libras; se gestiona un matrimonio de ventaja; entra en política; es titulado barón, conde y par de Francia. Un día abandona a la querida para casarse con la hija y consolidar definitivamente su posición social. Todo esto narrado aquí con estilo periodístico sucede, al *ralenti,* a lo largo de dieciséis novelas en las que Rastignac juega papeles importantes o secundarios.

Eugenio de Rastignac centraliza en su figura la esencia del poderío social, una de las formas de vida más pujantes del mundo burgués en que Balzac se movía. Es el burgués de extracción hidalga, tan frecuente en Europa, que aspiró a ser después de rotas las barreras estamentales por la Revolución Francesa, un Napoleón de las finanzas, de la política y los salones. Simboliza, asimismo, ciertas frustraciones y resentimiento de su clase, compensados por la voluntad de dominio y establece, de paso, una nueva moral social. Todo esto lo comprendemos poco a poco, a partir del instante en que Rastignac, en ese atardecer parisino en que regresa del entierro de Goriot, cierra el puño y entenebrece el ceño: "He aquí a un hombre —nos decimos— al que no detendrá nadie". Lo curioso, y a la vez revelador del genio de Balzac, es que la historia de Rastignac nos parece sumamente natural, olvidándonos de que la vida no acostumbra a poner a nuestro alcance, a todas horas, adorables esposas de banqueros que se enamoren de nosotros, ni tampoco banqueros complacientes dispuestos a ser *cocufies* al tiempo que nos enseñan los trucos de la Bolsa. Sin embargo, una prosaica realidad de todos los días no la aceptaríamos en el caso Rastignac y juzgaríamos que Balzac le habría hecho trampa si acaso lo encontráramos a la vuelta de cualquiera de las dieciséis novelas por donde circula, abandonado por Delfina, devuelto a la pensión donde vivaqueaba o solicitando un empleo de oficinista en la banca de Nucingen, el opulento. Dentro del diario existir, esto es posible; aún más, habitual. Dentro del mundo de esencias en que Balzac nos sitúa, resultaría un atentado a las leyes de la verosimilitud.

En Rastignac se dan cita todos los ansiosos de poderío social y esto constituye su esencia. En su antípoda, César Birotteau, se dan

Escaneado con CamScanner

cita el sentido de la probidad, del honor burgués y del respeto al *status* jurídico con que la sociedad mantiene su equilibrio y se protege y defiende frente a los aventureros. César Birotteau es un comerciante parisién, ilustre entre el gremio de perfumistas por haber inventado el aceite cefálico para hacer crecer el cabello, el agua carminativa y la pasta de sultanas para preservar el cutis. Durante años ha amasado pacientemente su fortuna, es feliz en su matrimonio y tiene una bella hija casadera; su máxima ambición consiste en ampliar el negocio, conseguir un yerno adinerado y ser, quizá, nombrado alcalde del barrio. Pero un día, nuestro buen Birotteau recibe la cinta de la Legión de Honor y tan simple hecho trastorna su vida. ¡Aquí es Troya! En el amanecer del día que tiene lugar tan famoso acontecimiento, encontramos al apacible comerciante paseando su habitación en pantuflas y bata, congestionado de frío y madurando tres grandes iniciativas: primero, triplicar su fortuna por medio de rápidas especulaciones a fin de situarse en un escalón social más elevado; segundo, lanzar una nueva esencia al mercado que popularice su nombre, y tercero, dar un gran baile que celebre su dignidad de caballero. Para conseguir la primera, se lanza a extrañas compras de terrenos y es rápidamente estafado. Para conseguir la segunda, amplía su negocio y padece nuevas y graves complicaciones. Para conseguir la tercera, llega hasta la demolición de su vieja casa y la construcción de un semipalacio donde semanas más tarde da cita a centenares de personas de todos los estamentos sociales. Poco después está arruinado. Todo esto es pura contingencia, sin embargo; la *esencia* de Birotteau se revela a partir del instante en que comprueba su ruina, y tan importante aparición podemos comprobarla por medio de la formulación de esta pregunta: ¿Qué hace, por regla general, un comerciante en quiebra? Pues trata de reducir su pasivo, oculta aquellos bienes familiares o privados que pudieran ser aplicables al pago de deudas, consigue de sus acreedores la reducción de un tanto por ciento del debe y entra en nuevos negocios que le permitan reincorporarse rápidamente al mundo de los fenicios. En casos extremos, se suicida sin más y ahí queda eso. ¿Qué hace César Birotteau? Pues todo lo contrario: se desnuda como Adán hasta del último céntimo y pone en subasta su hoja de parra; presupuesta para él y su familia, durante varios años, un régimen de hambre; se ocupa en oficios viles, prohibiéndose cualquier actividad comercial; no acepta reducciones en su deuda sino que la aumenta con los intereses del capital no liquidado; en suma, edifica su pequeño lazareto y como un leproso se traslada a vivir en él. Sólo le falta andar por la calle con la campanilla tradicional y un letrero que diga: "Quebrado, tramposo, deudor; nadie se acerque". Para César Birotteau, el orden jurídico burgués dentro del cual oficia el comerciante como gran sacerdote, ha sido conculcado por uno de sus representativos. Balzac le ha definido claramente: es un

Escaneado con CamScanner

Sócrates bebiendo en la sombra y gota a gota su cicuta. Por eso sacrifica la realidad a la normatividad, el ser al debe ser, la existencia a la esencia. Pasan varios años; todas las deudas van siendo saldadas, curada la lepra, autopunida la conciencia culpable. Y llega el día de la liberación. Entonces, César Birotteau considera cumplida su razón de ser y se muere.

Otro de los más conspicuos representantes de este mundo de esencias es el padre Goriot, popular protagonista de la novela de este mismo título y quizá la más conocida creación balzaciana. La historia de Goriot, el millonario fabricante de harinas y pastas, quien ya difunto fue llevado a través de las calles de París en un carromato desvencijado de la caridad pública y enterrado de limosna, resulta bastante familiar para extenderse en pormenores. Este sujeto dinámico y rudo, hombre de presa para los negocios, hizo del amor a sus dos hijas un culto disparatado; dos bellas muchachas burguesas, mimadas, casadas ventajosamente, que se van convirtiendo en sanguijuelas del padre para apoderarse de su fortuna, primero por medio de sus cuantiosas dotes, más tarde reclamando ayudas secretas, finalmente estrujándole como una esponja hasta llevarle a la miseria. Al fin lo encontramos sumergido en la boardilla de una pensión de baja estofa, precisamente donde ejercita sus primeras escaramuzas Eugenio de Rastignac. Aparte de otras incidencias importantes, la novela consiste en una especie de jadeo acelerado, producido por el viejo Goriot subiendo y bajando las escaleras de su chiscón, cargado de paquetes, ropas, vajilla y otras intimidades siempre en camino de las casas de préstamos. Ya se sabe: se escucha en tal página un taconeo vivaz y pajarero en las escaleras de la pensión seguido de una mujer que huye y en las páginas siguientes Goriot anda a la caza desesperante de monedas. ¡Y qué irrefrenable alegría cuando cualquiera de sus hijas le recibe unos minutos por la entrada trasera de la casa, entre la artesa de lavar y las despectivas sonrisas de la servidumbre! Ya es totalmente pobre, pobre de solemnidad, cuando imagina posible venderse como esclavo a fin de conseguir unas monedas apenas suficientes para cubrir el gasto de un perfume o unos guantes. Al fin muere de solitaria y miserable muerte, mientras sus hijas se enredan en pasionales peripecias. El día del entierro comparecen en el cementerio dos coches vacíos, con crespones negros y lacayos tiesos como escobas, que representan el duelo familiar y nadie más vuelve a acordarse de él. "Por ser padre comprendo a Dios", es la frase con que Goriot se explica a sí mismo. "El está en todas partes, atendiendo a todo, porque la creación ha salido de El. Pues yo soy así con mis hijas, sólo que yo amo a mis hijas más que Dios ama al mundo, porque el mundo no es más bello que Dios pero mis hijas son más bellas que yo". Y a este gran personaje balzaciano, que tiene rasgos parentales con el rey Lear, se le ha denominado "el Cristo de la paternidad".

Escaneado con CamScanner

No creo que sea necesario insistir en su caso, tan fuera de lo común y tan arquetípico que por serlo nos produce, en ocasiones, un efecto teratológico; algo así como si debajo del rústico traje de paño color pulga que Goriot viste, hubiera no un padre sino una madre de melodrama —de grandioso melodrama, por supuesto—, una madre desmelenada, sollozante y adiposa protegiendo a sus crías con vehemencia biológica. ¿Por qué no confesar que papá Goriot produce un equívoco malestar; algo así como si asistieramos a una inversión del sexo admitida por sus benéficos efectos sociales? Parece como si contemplásemos las idas y venidas de una robusta y anciana ama de cría escondida tras los gruesos bigotes de un granadero napoleónico. Esta esencia de la paternidad y la maternidad a la vez; extraño hermafrodita imaginario, es quizá la creación más poderosa y a la vez la menos existencial de toda la Balzacia, pero su poder de sugestión es tal que sólo con un esfuerzo fríamente intelectivo y mirando de reojo a todas partes, con clara conciencia de culpa, se puede hablar de su teratología y proponerle como candidato a la barraca de los grandes monstruos.

Viene a mi recuerdo el *Eros* balzaciano y en pelotón, atropellándose, una colección de mujeres, cada una provista de su propia, estimulante y deseable esencia amorosa. ¡El mundo femenino sí es rico, inventivo y poderoso en el gran Balzac! Separemos, al azar, algunos ejemplos. He aquí a Mme. de Mortsauf, protagonista de *El lirio en el Valle*. Se trata de una dama cristiana teñida por reflejos casi místicos, infeliz como esposa y como madre, fría y circunspecta, quien una noche, al curso de un baile, recibe por sorpresa un beso en la espalda. Un grito que disimula la música, una vuelta en redondo y hete aquí a un bello y extasiado joven que espera su castigo. Son los ingredientes más o menos comunes que se necesitan para construir una romántica historia de amor: el joven ambicioso y sufrido, capaz de llegar a todos los atrevimientos precisamente por ser tímido, y la dama virtuosa, infeliz y otoñal. El episodio ha servido de pasto alimenticio a demasiadas novelas rosas desprovistas de genialidad, pero en el caso presente Balzac va a conducirnos por diverso camino. Mme. de Mortsauf no se entrega a la dulce concupiscencia como esperaríamos; por el contrario, lo que hace es construir una imaginaria celda de ensueños, donde se encierra como crisálida estéril, con propósitos de no salir nunca al exterior, prometida idealmente para siempre a aquel joven ardido, al que rehusa entregarse en diversas favorables circunstancias. Es más, piensa en casarle con su hija, de forma que, con la conciencia tranquila, pueda entregarse a sus imaginarios deliquios. Pasa el tiempo y el enamorado solicita, ruega, reclama, patalea: es inútil. Mme. de Mortsauf se encuentra demasiado a

Escaneado con CamScanner

gusto en su dúplice existir; por dentro fuego voluptuoso, por fuera hielo y cinturón de castidad. Un día le manifiesta: "No os caséis jamás; os lo prohibo", y él se lo promete. Siguen pasando los tiempos y la historia de amor continúa sin languidecimientos hasta que Félix de Vandenesse —que este es el nombre del mancebo—, encuentra en su camino una detonante inglesa que se lo lleva, haciéndole olvidar su juramento de «no comer pan a manteles ni con la reina folgar», como dice el viejo romance. Entonces Mme. de Mortsauf decide nada menos que dejarse morir de inanición, porque la impoluta esencia de su amor, alba como un mantel de oficiar, ha sido desgarrada. Pero lo aleccionador del caso sobreviene a la hora del pasmo final, cuando la suicida entra en el delirio. Todos los deseos tapiados, todo el torrente de vida sometido hasta entonces a presión, escapan a gritos y se alza la mujer voluptuosa, sensual, casi lúbrica: "—¡Félix —grita—, las vendimiadoras van a comer y yo, que soy el ama, tengo hambre! Ellas son felices con su amor". Un sacerdote que la escucha, comenta piadosamente: "Son las flores de su juventud que fermentan al marchitarse".

Otro arquetipo erótico femenino es Eugenia Grandet. Como también es obra muy conocida, basta con recordar que Eugenia, la provinciana, hija del avaro Grandet, se ha enamorado de su primo con un amor también provinciano que brota en unos días y cuya materialización se mide por lo siguiente: varios paseos crepusculares, un cambio de baratijas, algunas miradas incendiarias y un casto beso furtivo. El primo se marcha a América en busca de fortuna; pasan años, trabaja, prospera y regresa a Francia. Ha olvidado el incidente amoroso de su juventud y decide casarse, pero Eugenia vivió durante esos años idealizando el incidente amoroso hasta convertirlo en su gran razón de ser, en su esencia. Una razón oculta a todo el mundo, inclusive a la conciencia crítica de la protagonista, porque ese amor, desvinculado del vivir cotidiano que todo lo desgasta, se ha petrificado en un diamante negro. La esencia de esta abnegación amorosa justificará toda su vida, incluyendo la sordidez que involuntariamente hereda de su padre.

La prima Betta es también otra arquetipo erótico. Solterona otoñal, se enamora de un artista polaco, tímido y en trance de muerte. Betta le salva y le protege, aprisionándole en un laberinto afectivo, mezcla de gratitud y timidez. Parienta pobre de una familia donde hay otra prima más joven y bella, durante años ha venido cumpliendo con su papel oficioso y discreto, anfibio entre pariente y doméstica, hasta el día en que su secreto es develado por la prima joven quien, curiosa primero, enamorada después, arranca al prisionero de su laberinto. A partir de ese instante, Betta se convierte en una euménide y su razón de ser queda centrada en un solo objetivo: la venganza. Es inverosímil, pero Balzac trasmuta lo insentato en posible:

Escaneado con CamScanner

Betta destruye todo a su alrededor —afectos, fortunas, prestigios—, como un incendio devora el pasto seco y nada la detiene en la ejecución de sus engaños, mentiras y hasta crímenes. Son páginas atroces estas en que Betta, "la cabra", como la denominan los íntimos, desintegra tantas vidas tranquilas sin que los perjudicados se enteren de quién es la causa. Cuando la familia queda totalmente destruida, Betta se erige en su bienhechora y en el lecho de muerte disfruta, con un regusto sádico, de las oraciones y bienaventuranzas de aquellos a quienes ha aniquilado.

He aquí otro arquetipo bien conocido: Grandet. Esencia de la avaricia, todo su vivir se centra, como sucede con ciertas plantas heliófilas, en torno al sol-oro: palabras medidas con economía, ahorro hasta de bostezos, astucia para absorber la mínima partícula del metal. Es el hombre que huele el dinero donde quiera que se encuentre; que posee un detector subterráneo para averiguar dónde procede una buena inversión o es factible un agio, una trampa, un préstamo usurario. A su alrededor circula una humanidad alegre o sufriente, pero Grandet no percibe sus pasiones; sólo se interesa por su valor en moneda. Del drama amoroso de su hija, sólo extrae la ventaja de despachar al sobrino a América con el menor gasto posible. Convertido, a la hora de morir, en un despojo, permanece sentado frente a la caja de caudales donde encierra su dinero en monedas y le extasía la simple imaginación de lo que hay dentro. Grandet no es un avaro cualquiera, es el avaro concentrado, la esencia de la avaricia. Personaje similar es Gobseck, el judío que aparece en varias novelas dedicado a la usura. Gobseck es el avaro inteligente y filósofo; teoriza su vicio; le torna amable, le justifica y hace del mismo, en ocasiones, una panacea social. Pudiéramos traer también a escena al barón Nucingen, a quien me referí al hablar de Rastignac. En este caso, la avaricia como esencia entra en combate y es vencida por la lujuria senil y Nucingen se convierte en el arquetipo del 'viejo verde', vilipendiado y al fin arruinado por una cortesana. Otro avaro campesino es Rigou, el usurero de aldea, semejante a un buitre, con su aspecto grande y seco, su cuello largo y movible y sus ojos ribeteados de oscuro. Cada uno de los avaros presentados refracta un aspecto de la avaricia y todos juntos constituyen un clima novelesco muy significativo en la obra de Balzac. Su vida, siempre apretada por necesidades de dinero, y el hecho de vivir en una sociedad cuya tónica la daba su burguesía triunfante, explicarían esta sobrevaloración del dinero y la importancia concedida a sus máximos detentadores.

Haremos punto final en la exhibición de esta galería balzaciana con la presentación de un último personaje: el folletinesco Vautrin,

Escaneado con CamScanner

por otros nombres Collin, Carlos Herrera y Trompe-la-Mort. Henos aquí ante el arquetipo del satanismo. Vautrin aparece en ocho novelas y en cada una de ellas con diferente encarnadura. Es una especie de genial precursor de Rocambole y esta es su biografía: alumno de los padres oratoristas y empleado de banca en su juventud, es acusado de falsificación, se fuga, lo apresan y lo envían a presidio. Comienza entonces su 'carrera' con cinco años de cárcel y el retorno a París convertido en jefe invisible de una *maffia* de truhanes. Nuevo arresto y reenvío a presidio, de donde se evade un año más tarde, reapareciendo con el nombre de Carlos Herrera, padre jesuita español y canónigo honorario del capítulo de Toledo. Durante estos años, las vidas de dos personajes balzacianos discurren vinculadas a él: la de Rastignac y la de Luciano de Rubempre, por quienes siente un extraño afecto entre paternal y erótico. Vautrin, con su roja cabellera, sus hombros hercúleos, su andar pesado y su voz que sube y baja por escalas y falsetes, tiene un aire de fastuosa utilería teatral. Personaje de gran novelón, repito; arquetipo en cuya construcción se le escapó a Balzac el pulso. La tramoya folletinesca por donde circula ocupa, como dije, ocho novelas y adquiere tonos delirantes cuando nos lo encontramos, de pronto, convertido en un severo comisario de policía y más tarde en ministro del Interior y Salud Pública en un principado italiano, durante el reinado de Luis Felipe, todo ello después de haber sido jardinero, filántropo sueco y rentista inglés. Puro transformismo al cual hay que echar mano si se quiere construir un arquetipo tan difícil como el de lo satánico o el mal puro. La dificultad de la tarea justifica lo folletinesco del personaje, por otra parte, repleto de interés y aventuras. En la vida plana y grisácea por donde todos circulamos, los presidiarios no se convierten fácilmente en jefes de policía, ni se llevan falsos hábitos sacerdotales como se lleva un sombrero, ni se manejan *maffias* poderosas y oscuras, ni se puede dar esos prodigiosos saltos más allá de las mallas de los códigos, los reglamentos policíacos y las formas de vida rutinarias, alicortas y opresivas de la sociedad. Lo más que se hace es soñar con ello, o sea, andar con la imaginación a lo bandolero, a lo gran señor, a lo aventurero, a la conquista del Gran Kan; forjarse arquetipos del querer ser, ideales de empresa, pura fantasmagoría. En esta prodigiosa y envidiable tarea es Balzac acreditado maese Pedro.

¡Qué tipo humano extraordinario fue Honorato de Balzac! Todo el siglo XIX está poblado por gigantes, así como en este desdichado siglo nuestro abundan los enanos con pretensiones. Y en el concierto giganteo, Balzac ocupa lugar de privilegio como gran capitán de la novelería. Hoy, en el mundo de la creación imaginaria ya no existen grandes novelas; es un género a extinguir y cuando levantamos del

Escaneado con CamScanner

arenal pretérito la osamenta balzaciana, quedamos perplejos ante lo que debió ser tan magno poderío. Por supuesto, en el asombro que nos produce hay tanta ignorancia como admiración y creo un deber aclarar que detrás de este escarceo crítico, tratando de contraponer la novelística de esencias a la novelística de existencias, hay latente algo que me siento tentado a denominar complejo de inferioridad. Una novelística de existencias es un reconocimiento del fracaso humano. Tomar pie en la realidad que es el hombre, comprometerse con tan desdichado personaje y convertir la imaginación en un escudero de la vida, me parece tarea poco atractiva. En el viejo mamotreto hispánico titulado *El caballero Cifar,* precedente de todas las novelas de caballerías que circularon por el mundo, hay un personaje escuderil, el Ribaldo, cuya función es presentar a su amo, no con la ingenuidad a la vez fantástica y deliciosa de Sancho, sino con el cinismo sentencioso del curial, el revés de la trama del tapiz sobre cuyo fondo ideal pasea el caballero. Cuando don Quijote sueña, Sancho también sueña; uno con Dulcinea y otro con cebollas o Insulas Baratarias; más, en suma, todo es soñar. El Ribaldo no sueña nunca y cuando su amo pernocta, este truhán se dedica a deshonrarle robando zanahorias en las huertas. Pues bien, hoy, por desdicha, la imaginación humana está entregada a la labor tan poco edificante como la de robar zanahorias y la novela resulta ser el atestado policial que lo describe. Poderosos señores como Balzac, con su gran feudo de la Balzacia, ya no existen; han desaparecido esos grandes creadores de mundos imaginarios que encarnaban, rodeados de su cohorte de personajes, otra dimensión humana. ¿Por qué no envidiarle si perteneció a la categoría de los hombres que sabían ser pequeños dioses, creadores de mundo y principio trascendente? Muchas anécdotas se cuentan de su persona reveladoras de tal poderío, desde aquella en que se nos presenta envuelto en su larga bata blanca, calzado con pantuflas de guata y armando en cartón sus muñecos novelescos hasta esotra en que, en medio de un grupo de amigos que discuten temas de actualidad, rechaza el concierto de opiniones con un gesto de tedio diciendo: "Volvamos a la realidad y hablemos de César Birotteau". Emplazado entre sus súbditos, viviendo con ellos y no con sus contemporáneos, se refiere a ellos como entes reales: "¿Saben ustedes —dice en una tertulia— que Félix de Vandenesse ha casado con la señorita de Granville? Hacen un excelente matrimonio". Y en la hora postrera, cuenta el mito que apelaba a un imaginario doctor, ya con el hipo de la muerte: "¡Bianchon, llamad a Bianchon, que él me salvará!" Hermosa fe aleccionadora. Balzac creía en la magia poética capaz de despertar fuerzas ocultas. Nosotros, hoy, a más de cien años de su muerte, ya no podemos creer en nada y nos encontramos a tanta distancia de su ciclópea figura como del fantasma de Toruldos, el copista de *La Chanson de Roland.*

Escaneado con CamScanner

TRES TEMAS DE DOSTOIEVSKI

I. EL SUBSUELO

Dostoievski nos revela, por vez primera, su sistema de creencias en la novela titulada indistintamente *Memorias del subsuelo* o *del subterráneo* (padpolia). Es decir, hace explícita su filosofía en cuanto un novelista filosofa y da forma a su angustia ontológica no como acontecimiento intelectual, sino como vivencia afectiva. El genial y complicado epiléptico acostumbraba a decir: "Yo soy débil en filosofía, pero fuerte en amor a la filosofía", algo que no todos los profesionales de este *ars magna* podrían hacer suyo. Así, pues, *Memorias del subsuelo,* libro-eje situado en el centro de la totalidad de la obra dostoievskiana y en el centro de su vida, es llave que abre la entrada a las grandes novelas posteriores: *Crimen y castigo, El idiota, Demonios* y *Los hermanos Karamazov.*

Fue escrita en 1863. Ese mismo año agonizaba María Dimitrevna, la esposa, y apretaban al escritor diversas enfermedades, epilepsia y almorranas entre otras; andaba muy escaso de dinero, pendiente de un permiso oficial para reeditar de nuevo la revista *Vremïa.* El viaje efectuado meses antes por esas hiperbóreas tierras europeas que Dostoievski nunca comprendería, persiguiendo a su extraña amante Polina Suslova, había dejado en él un balance de cenizas y hastío. Todo esto hizo crisis en *Memorias del subsuelo* y bastó para ello, al parecer, con una simple anécdota exterior: la publicación por el publicista Nikolai Chernichevski de un librito titulado *¿Qué hacer?,* novela de tesis y mediocre inventiva —aunque muy alabada por la *intelligentsia* rusa—, donde el autor, partidario del *ordo naturalis* y el "todo sucede en el mejor de los mundos", impenitente ideólogo, exalta un idealismo puro, fuerte, racional; el arquetipo de "lo bello y lo sublime" (expresión que al subterráneo protagonista dostoievs-

Escaneado con CamScanner

kiano, al "ratón", le producía rechinar de dientes). Fue Chernichevski un publicista de la izquierda liberal, autor de unas *Relaciones estéticas entre el arte y la realidad,* donde se mantenía el principio de que la creación artística es siempre inferior a la realidad que representa, y de unos estudios sobre Gogol preconizando la crítica cívica y social de la literatura. El protagonista —el héroe— de *¿Qué hacer?,* Rakhmétov, es puro, fuerte, ascético y "amigo del pueblo"; un esquema perfecto de revolucionario. Dostoievski reaccionó contra el librito, que le resultó particularmente ingrato por ser el espejo de un pasado ideológico personal ya despreciado, al que comenzaría a ajustar las cuentas desde ese instante. La novela de Chernichevski daba recetas utópicas al proponer que el hombre *racional* sometiese su *vida viva* al cartabón de la moral práctica utilitaria si quería ser feliz. Chernichevski era discípulo de Stuart Mill y creía que la razón aliada al pragmatismo, bastan para sancionar una moral: el hombre no es malo por naturaleza y basta con enseñarle la ruta verdadera de sus intereses para que obre con rectitud. A Dostoievski, esta ingenuidad de sus antiguos compañeros de ruta le irritaba. En el presidio y el destierro, había descubierto en el hombre dimensiones desconocidas; se había topado con situaciones-límites inaccesibles al ideólogo; podía hablar de experiencias auténticas comenzando con la suya propia. Después, ahí estaba el vasto subterráneo, la zona no visible de la conciencia donde se fraguan los impulsos más apremiantes de la persona cuyo contradictorio magma primordial produce, simultáneamente, lo bueno y lo malo. El psicoanálisis y la psicología profunda aún no existían como ciencias, pero Dostoievski adivinaba la presencia oscura de este mundo innominado y sometido a corrientes irracionales. Como revelación anticipada de una constelación de temas psicoanalíticos, *Memorias del subsuelo* es un libro impresionante.

Sin embargo, Dimitri Mijailovski, el autor de la leyenda del "talento cruel" dostoievskiano, encontraba al libro repelente, titulándole "jaula de casa de fieras", donde el habitante del subterráneo se tortura por gusto y sin necesidad, subrayando la crueldad como un ingrediente de la condición humana. Desde entonces a acá, han sido varias y disímiles las reacciones críticas producidas por el extraño documento novelesco. Rozanov, el filósofo místico y sensual, que gozaría los tardíos encantos de Polina Suslova —convertida en su esposa por el incitativo hecho de haber sido antes amante de su maestro—, ya intuyó en el personaje del subsuelo a un representante de las fuerzas irracionales humanas. León Chestov considera a Dostoievski, en esta novela, como un explorador de laberintos mentales desconocidos, sin plano ni guía, un poco a lo que saliere ("metido en un complicado laberinto ya no podía juzgar, ni sabía siquiera, si esto era un bien o un mal"). La crítica soviética ha sido sumamente severa con el libro, aun más que con *Demonios,* dejándola al mar-

Escaneado con CamScanner

gen de la edición oficial de obras completas dostoievskianas. Máximo Gorki, su inquisidor general y autoridad primera en el juicio *ad usum delphini,* marcó la pauta al manifestar en su *Historia de la literatura rusa*: "Nada clarifica (este libro), nada exalta de la vida positiva, sólo presenta los aspectos negativos de la mente del hombre, le sume en el caos de las fuerzas oscuras, en el pesimismo", añadiendo en otra oportunidad que había servido como patrón a numerosos escritores burgueses para exaltar al anti-héroe individualista peculiar de su sociedad decadente. Luvov Rogachevski juzga que se trata de un descenso en el proceso creador del novelista, motivado por su intento de parodiar al socialismo. Valery Kirpotin habla de "marionetas, caricaturas del pueblo que se mueven a voluntad del escritor" y Yermilov considera al libro como la "declaración pública dostoievskiana de su paso a la reacción". Aparentemente, *Memorias del subsuelo* sigue siendo la *bète noir* para la crítica soviética y es muy difícil que la situación cambie. La tesis del que el mal es inherente a la condición humana, no puede ser aceptada por la dogmática marxista rusa, más cerca de Chernichevski y su utopía social que del "ratón" resentido.

La estructura de la novela es irregular. Consta de dos largas partes; una, de carácter general, donde el personaje expone su conflicto interior y se autobiografía. La segunda, ilustra la teorética del subsuelo psicológico, con dos episodios acaecidos al sujeto en diversos momentos de su vida. Produce la impresión, este conjunto arbitrario de dos piezas tan mal unidas, que Dostoievski pensó continuar su relato con nuevos episodios y, por razones desconocidas, hubo de cortarlo. El hombre del subsuelo vive en soledad, carece de amigos, rumia las frustraciones juveniles que ensombrecen su madurez, especula con su fracaso y establece su propia tabla de valores. Siente la voluptuosidad del secreto, es masoquista y reparte su vida entre nauseabundas humillaciones y el gusto por la crápula tabernaria. Es un *Voyage au fin de la nuit* que anticipa a Celine y la literatura negra, evidentemente inspirada en este antepasado dostoievskiano. La cena de despedida a un antiguo camarada de estudios, a la que el personaje asiste sin que nadie le invite y donde practica sus abyectas artes bufonescas, así como el relato de una noche de placer con una prostituta a la que enamora por afán de dramatizar con los buenos sentimientos para, más tarde, convencerla de que todo fue una farsa, destruyendo en la mujer una viva centella de generosidad, son los componentes de la segunda parte. En ambas ocasiones aparece el polimorfo dostoievskiano, mezcla de generosidad y vileza, sometido a impulsos contradictorios entre el bien y el mal, arrastrado por la dicotomía pensamiento-acción. Pero debido a la posible interrupción de lo que pudo ser el plan inicial de la novela, estos epi-

Escaneado con CamScanner

sodios no ilustran con suficiencia la teoría de vida expuesta por el personaje en la primera parte. Poseen, eso sí, la belleza sombría de las novelas cortas dostoievskianas y esa atmósfera irreal de pesadilla que se impone por su verosimilitud. Como su resumen argumental es imposible, el lector está obligado a una cuidadosa lectura sin puntos de apoyo exteriores.

En *Memorias del subsuelo* hace su aparición explícita, por vez primera, el espíritu demoníaco que se apoderará de las grandes novelas ulteriores —el *daimon* de Stavroguin, de Svidrigailov, de Iván Karamazov—, del que ya teníamos leve insinuación en el *doble* de Goliadkin. Si consideramos estas *Memorias* como el *vademecum* de una filosofía, habrá necesidad de examinar con cierta atención sus contenidos reflexivos y esto es lo que me propongo efectuar a grandes trazos. El hombre del subterráneo, el "ratón" pensante como se autotitula el personaje narrador, nos hablará continuamente de sí mismo, dejando correr el flujo incoercible de sus pensamientos liberados de represiones (tendido sobre las páginas de la novela como lo haría en el sofá de un psiquiatra). Es, pues, una corriente irracional y personal lo que brota de su boca, racionalizándose en conceptos. Resulta sorprendente toparse, en el año 1863, con tan directa referencia al subconsciente así como observar que el sujeto que efectúa el autoanálisis canaliza sus impulsos aceptando el desdoblamiento de la personalidad, lo que le salva de convertirse en un psicópata. Al referir su infancia y adolescencia, descubriendo en los conflictos no resueltos de esos períodos de su vida la raíz de sus impulsos ulteriores, Dostoievski se anticipa genialmente a Freud. El término *subsuelo* (mental) preanuncia con alucinante precisión al término *inconsciente,* y da cierta calidad táctil a las zonas sombrías, desconocidas o deformadas de la mente.

Impulsos-clave de la personalidad humana, tales como el impulso autodestructivo o tanático, el sádico masoquista, el homicida y otros aparecen expuestos con lucidez sorprendente. Pocas inteligencias han poseído la finura de Dostoievski para perforar en lo más profundos estratos de la persona. Acaso San Agustín, Pascal y, en nuestros días, Freud y Jung. El continuo batir de tales impulsos operando en estrecho y agobiante círculo en torno al *yo*, es su descubrimiento principal: "Hallaba constantemente en mí un sinnúmero de encontrados elementos; los sentía hervir en mí, consciente de que siempre habían bullido en mi interior y podían desahogarse, más yo no lo consentía. No sólo no acerté a volverme malo, sino que tampoco logré llegar a ser bueno; ni malo ni bueno, ni infame ni honrado". Esta serie de antinomias son el estado normal y el patrimonio de la condición humana y ellas explican los actos viles y generosos que trenzan nuestras biografías, y cuya doble y equívoca silueta engaña si no se posee la totalidad de la perspectiva.

Escaneado con CamScanner

A tal *homo irrequietus* le preocupa encontrar los fundamentos en que se apoya ese ideólogo idealista que trata de conformar nuestras vidas —o deformarlas—, ciñéndolas en torno a ciertos principios peyorativamente contenidos en la expresión (que tanto le irrita, como habitante del subsuelo) de "lo bello y lo sublime". La crítica a Chernichevski toma altura y planea sobre Kant, los filósofos racionalistas de la Ilustración y el tomismo católico. El sofisma que su fina y aviesa inteligencia destruye es el siguiente: dado que el hombre posee, a la vez, inteligencia y discernimiento está en condiciones de obrar de acuerdo con sus intereses en cualquier circunstancia, y como estos intereses le llevarán siempre a lo bueno, necesariamente aprenderá a conocer el bien, a conducirse bien. Bondad y utilidad van juntas en el hombre natural pero, "¿y si, no obstante, sucediera alguna vez que el interés del hombre natural consiste en desear lo perjudicial y no lo ventajoso? En tal caso la regla quedaría anulada". La experiencia demuestra que así sucede con mucha frecuencia: el impulso al crimen, el goce en el sufrimiento ajeno son buscados por el hombre a sabiendas de que no le reportan utilidad materializable (las guerras, los castigos, la autodestrucción que significa el suicidio, etc.). No hay, por tanto, moral utilitaria *a priori,* sino impulsos incoercibles que se disparan en diversas direcciones, como los radios de una rueda, desde el centro de la personalidad. La moral *a priori* se construye sobre una crítica de la razón práctica, pero la razón no es más que un pequeño islote en el océano de lo irracional "y sólo satisface a la capacidad humana de raciocinar, en tanto que el deseo (léase, hoy, los impulsos irracionales) es la manifestación de la vida toda, incluyendo a la razón. Porque yo quiero vivir de un modo completamente natural para satisfacer mi capacidad de vivir y no mi facultad de raciocinio, la cual representa próximamente la vigésima parte de mi capacidad de vivir. ¿Qué sabe de esto la razón?"

Tales impulsos irracionales son el subsuelo que sustenta al hombre demoníaco dostoievskiano, ser dotado de extrañas propiedades, entre ellas la de poder destruir tanto como construir, gozar con el sufrimiento, hacer el bien y el mal indistintamente y disponer de su gratuita existencia sin arreglo a otros patrones que los derivados de sus impulsos contradictorios. "¿Qué puede esperarse de un hombre dotado de tan extrañas propiedades? —monologa el 'ratón'—. Colmadlo de bienes, proporcionarle una satisfacción económica tal que no tenga que hacer otra cosa sino dormir, comer arrope y procurar que la historia universal no se interrumpa; pues aun así, por maldad, cometerá el hombre infamias. Se jugará su arrope y deseará adrede absurdos capaces de perderle; cosas insensatas e inútiles sólo por añadir a esa prudencia positiva un elemento destructor fantástico". Así es. El hombre del subsuelo ilustrará con varios episodios de su menuda existencia la razón de obrar que mueve en gran

Escaneado con CamScanner

escala a estadistas y colectividades "capaces de arremeter, si es preciso, contra la razón, el honor, el sosiego, el bienestar, todo cuanto más hermoso y útil existe, dislocando todos los sistemas ideados por los amigos del género humano para procurarle la dicha". Es el principio de disponibilidad, anclado profundamente en la existencia; libertad sin objetivo, sólo encadenada por reglas del juego que el temor a los otros impone cuando el vivir se hace indeseable o peligroso. La vida, en sí, no tiene fines; se los construye y destruye sin objeto. El hombre no es una hormiga condenada a abrir hormigueros continuamente, y cuando las sociedades se convierten en hormigueros son letales para el individuo. Se comprenderá la repelencia de una ideología como la soviética hacia un escritor que de este modo socava sus principios. Para el hombre del subterráneo, *el fin de la vida es la vida misma* y la fórmula "dos y dos son cuatro", es el principio de la muerte en la vida. Aún más, "dentro de la vida, el flagelarnos a veces reanima".

Esta es la tremenda confesión dostoievskiana. El hombre, en virtud de su propia condición, puede desear y escoger el mal conociendo que se trata del mal. La razón utilitaria no presupone una moral; sólo la sanciona cuando es provisionalmente fuerte. Tampoco el esclarecimiento de las pasiones significa forzosamente su dominio ya que una pasión esclarecida puede ser llevada, voluntariamente, hasta sus últimos límites destructivos. La ilustración de tales principios intuidos por Dostoievski en el autoanálisis de su compleja personalidad, tendrá lugar en sus grandes novelas posteriores, a partir de *Crimen y castigo.* Y todo en ellas, desde su nihilismo hasta la angustiosa búsqueda de una fe en Cristo viviente, quedarán iluminadas y entendidas en su totalidad a partir de esta obra trunca y desconcertante que tituló *Memorias del subsuelo,* cimiento subterráneo, soporte apenas visible de su profesión de creador de mundos imaginarios.

II. LA MANSA

Es una de las novelas de Dostoievski menos apreciadas. Escrita en los últimos años de su vida, la opacó el brillo de sus grandes creaciones y su publicación tuvo lugar en la remesa del *Diario de un escritor* correspondiente a fines del año 1876. Sin embargo, se tradujo al francés en 1886 y, por razones que más adelante se expondrán, acaso pudo influir en la novela de Dujardin *Les lauriers sont coupés,* que tanta influencia tendría, a su vez, en la fórmula del monólogo interior joyceano. La complejidad del mundo psicológico de Dostoievski, toma siempre como punto de desenvolvimiento un embrión inicial de aparente simplicidad. En este caso, es fácil encontrar su rastro en la entrega anterior del mismo *Diario de un es-*

Escaneado con CamScanner

critor. Se trata del relato de un suicidio, tipo de episodio que atrajo a Dostoievski toda su vida con curiosidad morbosa: una muchacha costurera que se lanzó a la calle desde la ventana llevando en sus manos un icono. "¡Detalle inaudito y extraño en una suicida ése de llevar una imagen en la mano! Es un suicidio *manso,* resignado; sencillamente se le hizo imposible la vida", así escribe en la revista al comentar el suceso. La imaginación novelesca debió trabajar de inmediato sobre esta materia cruda y su resultado fue el relato a que me refiero, cuya técnica elude las formas tradicionales para situar al protagonista-narrador dentro de un flujo vital incoercible de pensamientos que se cuentan a sí mismos, "concentrándose en un solo punto". Era una novedad, entonces, narrar así. La posibilidad de que Dujardin conociese la novela es difícil de afirmar pero, en todo caso, se da una sospechosa identidad siempre a favor de Dostoievski, ya que por aquellos años, comenzaban a estar de moda en Francia sus traducciones incompletas, sujetas a escándalo crítico. Dostoievski se ampara, justificando su técnica que denomina "fantástica", en el romántico *Ultimo día de un condenado a muerte,* de Víctor Hugo, con el que, no obstante, apenas si guarda relación.

Se trata de uno de los grandes resentidos dostoievskianos dispuesto a confesar, en jadeante proceso de autointrospección, las profundas razones de su resentimiento ante el cadáver de su esposa, de cuerpo presente sobre una mesa, en la habitación desde donde pocas horas antes se lanzó a la calle para suicidarse. Oficial del ejército en su juventud, se vio obligado a renunciar por un acto de cobardía relacionado con un duelo, y durante años sobrellevó privaciones, pobreza, humillaciones y olvidos con silencioso orgullo. Al fin, habiendo heredado modesta fortuna, decide abrir una casa de préstamos y dedicarse a la usura, un modo "subterráneo" de vengarse de la sociedad al obligar a su clientela a mostrar los aspectos más vergonzosos e íntimos del vivir diario. La profesión le produce hastío y compensaciones a la vez. En formato reducido, el protagonista presenta relación de parentesco con el narrador de *Memorias del subsuelo.* Su ambición es poder, algún día, retirarse al campo, ser dueño de una granja y vivir en paz y solitario. La deuda con la sociedad estará, para entonces, saldada.

Entre su habitual clientela se encuentra una mujercita de dieciséis años, pobre, orgullosa y tímida —típica heroína dostoievskiana—, magnífico ejemplar de esa sociedad desguarnecida en la que el resentido se cobra su deuda. El ex oficial y prestamista la descubre y tras breve asedio amoroso se casa con ella. La complejidad psicológica del sujeto encuentra tortuosos senderos para operar, produciendo en su víctima hondas perturbaciones que el relato pone en evidencia. Trata de aparecer como un héroe generoso y comprensivo, injustamente preterido y ofendido por la sociedad, pero tanto la na-

Escaneado con CamScanner

rración de los actos que le definen ante la mujer como su conducta para con ella son elusivos: "ella" tiene que *adivinar* la confesión verdadera y el secreto que encierra. Por supuesto, la joven esposa no entiende tal lenguaje cifrado —adviértase que se trata de una niña de dieciséis años mientras que el esposo tiene cuarenta y uno—, y el vivir común se carga gradualmente de equívocos. Cualquier rebeldía de la desconcertada e ignorante criatura, es castigada con desdén y mayores dosis de silencio. La incomunicación se adensa y el experimento lleva trazas de fracasar. Piedad para sí mismo y autoafirmación de los fines de su conducta, alivian y estimulan al resentido. La joven esposa, en su desesperación ignorante, recurre a un arbitrio puramente femenino: los celos. La presencia de un rival complica la morbosa labilidad del sujeto, ahora doblemente humillado porque su adversario es un militar. No obstante, nada sucede, la esposa se arrepiente y ambos, avergonzados, se encierran en un mutismo que, paradójicamente, enfría y acrecienta el amor del resentido. Un segundo intento por romper el círculo, lleva a la desconcertada víctima a un proyecto de asesinato. Está desesperada, histérica y un amanecer, mientras el esposo duerme, le aplica el cañón del revólver a la sien. Este se despierta, entreabre los ojos y vuelve a cerrarlos, voluptuosamente acuciado por heroica decisión: comprobar su valor. Pero nada sucede. En adelante, el triunfador silencio del esposo que sabe todo, todo lo perdona y olvida —mártir de su propio silencio—, se hace inaguantable. Transcurre tiempo y al fin, un día, el resentido descubre con sorpresa que la dulce y tímida criatura da señales de revivir (la descubre cantando bajito). Ha pasado la crisis y el final feliz se aproxima. Podrá realizar sus sueños. Pero esta mansita, de modo muy natural, ha decidido sacarle de su vida, aplicando la terapéutica del desdén y el olvido. Ya no le quiere. La profunda conmoción que le produce el descubrimiento de la nueva verdad, despierta con más brío su aletargado amor. Así, rompe el silencio equívoco y su estallido pasional se carga de "generosidad": "Te amo aunque tú no lo desees, te amo y te perdono (¿no ves mi grandeza?), así que tienes la obligación de corresponderme", viene a decirla. Le cuenta su antigua vida, las razones de su extraña conducta; sus propósitos de enmienda tratan de hacerse evidentes; pide perdón de rodillas, besa materialmente sus pies. Ella no puede retribuir aquel amor, si acaso alcanza a comprenderlo. Su débil resistencia psíquica se rompe y en un arrebato de locura se arroja por la ventana con un icono en la mano.

Los personajes de Dostoievski son profundamente autodestructivos y con su gesticulante psicología enriquecen la desolada presencia de un *nihil,* que no son capaces de superar, pese a los esfuerzos del novelista, sus arquetipos intelectuales o religiosos "buenos". El final de esta pequeña novela es bien revelador: la criatura muerta

Escaneado con CamScanner

sobre las piedras de la calle, quien al recibir el brutal impacto sólo ha derramado "una cucharadita de sangre" por la boca, es un absurdo. Su suicidio carece de significado, más desolador e irredimible que el tétrico suicidio de Stavroguin, con el que cae el telón sobre esa representación de horrores que es *Demonios*. "Hubiéramos podido entendernos todavía, pues ya estábamos reconciliados —dice el arrepentido monologante—, sólo que habíamos andado tan despegados el uno del otro... Las criaturas están solas en el mundo, esta es la desdicha. El sol vivifica el universo pero, mirad, ¿no es un cadáver?, ¿no está muerta? Si, muerto está todo. Sólo existen hombres rodeados de silencio. ¡Amaos los unos a los otros!, ¿quién dijo eso?"

La Mansa es un relato breve, condensado, jadeante pero sobrio y desnudo de digresiones. Parece escrito de un solo trazo, y el elemento trágico se muestra en toda su pureza. Manifiesta las dificultades de la comunicación humana y plantea una pregunta ontológica: ¿por qué es así?, ¿por qué el hombre puede amar y, sin embargo, destruye con el amor? El amor es, en definitiva, una forma de egoísmo en su estado más puro. El personaje de *Memorias del subsuelo* lo había manifestado en su también extraordinario monólogo: "El amor consiste en el libre sacrificio del ser amado, en el derecho a tiranizarle". Sin embargo, el icono que acompañó a la suicida en su salto al vacío, ¿significa un intento de respuesta? No lo sabremos nunca, porque también Dios muere con ella. Dios no vive en el ámbito humano.

Es posible que Tolstoy derivara de este relato una parte de los componentes de su *Sonata a Kreutzer,* donde se narra, también en primera persona, una incomprensión conyugal trágicamente concluida. Tolstoy complica la desnudez del tema central —resentimiento e incomunicación— con su aparato ideológico, sus críticas a la sociedad, su disgusto por la sensualidad y ese ascetismo forzoso y desaforado que parece, en ocasiones, de guardarropía. Descontando la relación con Dujardin antes mencionada, *La Mansa* vuelve a influir con posterioridad en otro novelista, Gabrielle d'Annunzio. El clima narrativo y algunos episodios secundarios de *Giovanne Episcopo y l'Innocente,* así lo revelan.

III. EL ETERNO MARIDO

En una carta a Strajov, escrita por Dostoievski en marzo de 1869 desde Florencia, y entre la eviterna petición de fondos para subsistir y un largo comentario acerca del ecumenismo ruso, Dostoievski informa a su protector y amigo: "Tengo un tema. Pensé novelarlo hace tres o cuatro años, cuando murió mi hermano, como respuesta a las palabras de Apollon Maikov quien, elogiando mis *Memorias del subsuelo* me dijo: Escriba algo de este género. Sin embargo, aunque el fondo sea siempre el mismo, la forma será

Escaneado con CamScanner

completamente distinta. ¡Mi sempiterno fondo! Esta novela puedo escribirla en muy poco tiempo, pues no hay en ella una línea, ni siquiera una palabra que no sea para mí suficientemente clara". La novela es *El eterno marido.* Subrayemos la opinión *suficientemente clara,* así como la opinión de Strajov, una vez publicada la novela: "Su obra me ha producido gran impresión; es una de las mejores construidas y, en cuanto al tema, una de las más interesantes. Me refiero al carácter de Trusotsky, que la mayoría de los lectores apenas comprenderá". Trusotsky, es "el eterno marido", "el cornudo", *"le cocu magnifique".* Dostoievski tiene su propia definición del género: "La esencia de los maridos de esta especie consiste en que son eternos maridos, mejor dicho, no son otra cosa que maridos. Un ser así nace y crece únicamente para casarse y convertirse en el complemento de la mujer, aun en el caso de que posea indiscutible personalidad. El trazo característico de estos esposos es cierto ornamento frontal. No estar provistos de cuernos les sería tan imposible como que el sol dejase de brillar. Sólo que ellos lo ignoran y, según las leyes normales, lo ignorarán siempre". El conjunto de matices parece demostrar, una vez más, que Dostoievski trabajó su novela sobre un fondo de experiencias psicológicas propias extraídas del pasado —del tiempo de sus dramáticos y ridículos amores con Polina Suslova— y, aun más atrás, de los años juveniles y sus accidentadas relaciones en Semipalatinsk con María Dimitrievna Issaieva, más tarde su esposa. En uno y otro caso, Dostoievski vivió las zozobras, impulsos y complicados reajustes mentales del amante burlado y supo analizarlos con mente clara, lo que significa la entrada a fondo en los más oscuros recovecos psicológicos. *El eterno marido,* por detrás de su apariencia de *vaudeville,* es un estudio de pasiones ambivalentes: amor y odio, repulsión y deseo, vergüenza y piedad. Los críticos parecen no estar de acuerdo en asignar a esta novela un lugar preciso en la escala de valores de la totalidad narrativa del autor. Hay quienes la consideran una obra maestra y quienes la dan de lado como un "pastiche" del propio Dostoievski aunque, en general, predomina la indiferencia. Fue escrita entre *El idiota* y *Demonios,* a toda prisa, como un recurso para arbitrar dinero, y desaparece bajo el peso de las moles ingentes que la rodean. Pero Dostoievski la tenía bien pensada: "Aunque no tenga nada escrito sobre el papel, todo está en mi cabeza", y su construcción es perfecta, de una irreprochable técnica narrativa, clásica diríamos. Como en las tragedias de Racine, la economía de personajes aumenta la intensidad de foco. Sólo hay dos: el marido y el amante. Lo demás es acompañamiento, coro, caja de resonancia. El lector debe tomar en cuenta todo esto para formar un juicio.

Velcháninov, el amante, y Trusotsky, el marido, van a revivir una historia retrospectiva acaecida ocho años antes. Su encuentro

Escaneado con CamScanner

tiene lugar cuando la mujer común ha muerto. Un indudable acierto creador es presentarnos a Velcháninov cuando éste atraviesa el período de confusión emocional característico de la edad crítica viril: los años de la cuarentena. El proceso emotivo se caracteriza por una sensación de vacío vital, inseguridad y retorno al pasado por vía de la memoria, con la subsiguiente crítica de este pasado y la melancolía que produce su pérdida. Es un *homme à femmes* en retirada (Dostoievski estaba atravesando, él mismo, este período endocrino; de aquí la precisión de su análisis), que trata de encontrar un sentido para su vida presente. Pavel Paulovich Trusotsky, el marido, es personaje de clara relación parental con el protagonista de *Memorias del subsuelo* y su satisfacción en el envilecimiento se compensa con un propósito autopunitivo. Cuesta trabajo establecer una frontera entre la piedad que suscita en el lector y el gusto por saberle escarnecido. La escena en que manifiesta ser un cornudo y su complacencia en la confesión, subrayada por el gesto —los dedos sobre la frente—, bordea la farsa pero sus arrebatos de ira concretados en el propósito de asesinar a Velcháninov le conceden perfiles de héroe pasional. Es astuto, cobarde, cruel y al mismo tiempo generoso para con su victimario cuando éste enferma. Ama a su hija apócrifa y, sin embargo, la trata con frío rencor, utilizándola como instrumento para vengarse del amante y acaso su verdadero padre. Se degrada sin necesidad aparente aunque, en cada ocasión degradatoria, necesita llegar hasta el fin. Ha soportado durante años el formato de vida del cornudo: disimulo, amistad con los sucesivos amantes de la esposa, etc. y cuando un día estalla, parece dispuesto a reivindicarse, lo que no impide su recaída cuando se le ofrece una segunda oportunidad en nuevo matrimonio. La complejidad de su naturaleza es típica de los personajes dostoievskianos y subraya, con su humilde ejemplo, carente de la grandeza de Raskolnikov, Stavroguin, Iván Karamazov, Versilov, etc., al hombre polimorfo, inasible e impredecible. Su vaivén psicológico nos aturde y concluimos concediendo un margen de confianza a su imprevisibilidad, achacándola en parte a nuestra ignorancia respecto al "alma rusa" entelequia que, como todos los lugares comunes, contiene algo de realidad.

El desarrollo del diálogo casi continuo entre ambos personajes, argumento central de la novela, como antes indiqué, ya que los episodios envolventes sirven sólo de caja de resonancia, también nos aturde con su vaivén. Velcháninov encuentra al esposo burlado cuando apenas si recuerda quién es, en forma de paseante con el sombrero envuelto en una gasa de luto. El desconocido le viene acechando, le provoca, le persigue y al fin se revela para reconstruir gradualmente un pasado ya inútil y para siempre perdido. Ejemplo patológico de morbosidad, en efecto, pero punto de partida de la novela. Ha muerto la esposa infiel hace muchos años. Cuando murió, en un

Escaneado con CamScanner

cofrecito de la difunta, aparecieron una serie de cartas comprobatorias de la infidelidad. Hay también una hija, nacida precisamente ocho meses después de la ruptura con Velcháninov. Todo esto va siendo contado a tártagos, por medio de palabras veladas e insidiosas, dejando en la sombra los datos más importantes, de forma que Velcháninov quede siempre en la duda de lo que el hombrecito de la gasa negra sabe o no acerca de aquella antigua relación ilícita. En torno a la niña, Lisa, que acompaña a su presunto padre como prueba del adulterio, se desarrolla una silenciosa y dramática contienda por mantener los derechos de paternidad. En el sadismo con que su padre "legítimo" la trata encontramos sedimentos de ternura, y en el amor del padre verdadero, un propósito de rescatar el sentido de su vida, dar al futuro una densidad de la que carece y lavarse la culpa; es, pues, un amor proyectado. Cuando muere la niña, a causa de inesperadas fiebres que disimulan un trastorno mental y una crisis de la personalidad infantil, ambos antagonistas parecen liberarse de un pesado fardo y dispuestos a revivir pasadas experiencias, ya que Trusotsky intenta efectuar un segundo matrimonio, que no se lleva a cabo por circunstancias anecdóticas. Una noche, Trusotsky intenta asesinar a Velcháninov, degollándole con una navaja de afeitar. Es un impulso homicida también crepuscular e insólito, ya que horas antes fue su fiel enfermero y nada hacía prever semejante decisión. Al fin, esta especie de mágico *envoutement,* del que parecen no poder escapar ambos protagonistas, que les lleva a buscarse con el ansia de dos súcubos y a desenterrar el pasado con placer enfermizo, se rompe. Durante un tiempo, Trusotsky desaparece y Velcháninov recobra su personalidad trivial; rejuvenece, diríamos. La pesadilla ha terminado. Cierto día, en la estación del ferrocarril, camino a Odessa, Velcháninov tropieza con un matrimonio provinciano, cuya esposa se entrega a fáciles coqueterías con él, aprovechando la eventual ausencia del marido. Este regresa cuando el tren va a partir: es Trusotsky. Ambos parecen estar listos para recomenzar la rueda.

Escaneado con CamScanner

CASAMIENTOS ENGAÑOSOS

DOÑA MARIA DE ZAYAS, SCARRON Y UN PROCESO DE CREACION LITERARIA

Doña María de Zayas y Sotomayor publicó en el año 1637 un volumen de *Novelas amorosas y ejemplares*[1] que Paul Scarron introdujo en Francia alrededor de veinte años más tarde con el título de *Les nouvelles o Nouvelles tragi-comiques.*[2] No se trató, a mi juicio, de una censurable traducción disimulada, ni siquiera de una adaptación libre del texto español como habitualmente se estima, sino del propósito, por parte de Scarron, de recrear originalmente un tema dado. La lectura simultánea de uno de los relatos novelescos componentes tanto de las *Novelas amorosas* como de *Les Nouvelles* va a servirnos para delimitar ciertas graves cuestiones relacionadas con el proceso de creación artística contemplado no en su *objeto* (tema principal de la literatura comparada) ni en su relación de influencias, sino en el ámbito de la intimidad creadora.

Creo, con Américo Castro, que "el fenómeno literario es algo que acontece en y a la vida histórica de alguien, de un alguien a la vez individual y colectivo" y que "el valor de este fenómeno se manifiesta en su plena dimensión cuando el tema que interesa es

1. *Novelas amorosas y exemplares.* Compuestas por Doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid, año 1637. Se supone la existencia de una edición anterior, por razones que no viene al caso elucidar ahora, con lo cual la fecha de aparición del libro se adelantaría dos años.

2. *Les Nouvelles. Oeuvres tragicomiques.* Paris, 1656. M. D'Ouville, segundo traductor de doña María de Zayas censuró a su predecesor con acritud por las libertades que se había tomado (vide: *Les nouvelles amoureuses et exemplares, composées en espagnol par cette merveille de son sexe, Dona María de Zayas y Sotto Maior et traduites a nostre langue par Antoine de Methel Escuier Sieur Douville, ingenieur et geographe du Roy.* Paris, 1666.

Escaneado con CamScanner

visto como expresión de quienes, al dar vida al motivo literario, se realizan a sí mismos valiosamente".[3] El escritor, irrenunciablemente inmerso en su ámbito vital, responde al escribir a una varia incitación del adentro y del afuera o, como diría Ortega y Gasset, a un sistema de preferencias: lo personal afectivo y la axiología colectiva del grupo humano en que nació, vive y al que se debe como sujeto cultural, sumados a la presencia simultánea de valores humanos universales conexos a su condición —último fondo donde ancla el hombre y se diferencia de otros entes o *res extensa.* Así, escribir es algo que opera desde una fluida trivalencia: el sujeto, la estructura histórica a que pertenece y a las determinantes de la condición humana. Con tal suma de condiciones, toda obra literaria será valiosa no sólo por el tema (noble, honrado por la tradición, problemático, etc.) y su mérito formal inventivo, sino, además, por la carga de autenticidad estéticamente expresada que conlleve, carácter este individualizador en última instancia que establecerá inevitables diferencias no obstante la identidad o similitud exterior, objetiva; diferencias que el propio autor no percibirá en muchos casos porque no forman parte de su voluntad estética, sino del círculo de valores en que está sumido —sistema de creencias, diría el mencionado Ortega.

Tanto doña María de Zayas como Paul Scarron poseyeron una valiosa y posiblemente análoga sensibilidad estética, mas en cada caso esta sensibilidad funcionó inmersa en ámbitos culturales distintos: el español y el francés de mediados del siglo XVII. Describir uno y otro, a estas alturas, resultaría obvio e inelegante: el lector posee el esquema mental de ambos. Lo que importa, más que la descripción, es poder captar alguno de sus componentes en la dinámica de su funcionamiento, y para el caso nos van a servir dos novelas cortas de ambos escritores: *El castigo de la miseria,* de Zayas, y *Le chatiment de l'avarice,* de Scarron, elaborada esta última sobre el patrón de la primera. No importa a nuestros propósitos que Zayas fuese inspiradora de Scarron y hasta qué punto existe en este caso un problema de originalidad examinado con criterios tradicionales. La inteligencia creadora de Scarron reelaboró el tema ya tratado por Zayas de acuerdo con ciertas originalidades expresivas del hombre, la lengua y los valores culturales franceses, haciendo del relato ajeno una nueva obra novelesca (más o menos valiosa que su antecedente), y esto es lo que importa a nuestro propósito. Las individualidades expresivas de Zayas y Scarron se manifestaron de acuerdo con un sistema de preferencias e inhibiciones, frente al escueto tema objetivo propuesto intelectualmente como materia relatable, de acuerdo con su estructura de vida colectiva —española o francesa—, aceptando, suprimiendo, exaltando o disminuyendo valores. Y el resultado de

3. "Presencia del sultán Saladino en las literaturas románicas", *Diógenes,* 1954. Recogido en *Hacia Cervantes.* Madrid, 1957.

Escaneado con CamScanner

esta operación de tapicería fue una breve novela, en cada caso, cuya interrelación sólo se hace inteligible en profundidad teniendo en cuenta todo lo anterior.

El relato elaborado por doña María de Zayas y reelaborado por Scarron es el siguiente: Un hidalgo pobre y avariento, establecido en Madrid, primero como paje de un gran señor y más tarde como su gentilhombre, decide contraer matrimonio una vez que consigue, a costa de penosas fatigas, ahorrar cierta suma de dinero. Para alcanzarla se ha impuesto voluntariamente una estrechez de vida que linda con la miseria y ha desarrollado actividades de pícaro, conformativas de su carácter. Las esquinas y puntas de esta personalidad fraguada en la horma de la privación, son descritas con suficiente minuciosidad para dar cuerpo al tipo del *avaro* y condicionan la posterior conducta del sujeto. Por medio de un casamentero entra en relaciones con una dama buscona, doña Isidora, de bastante edad y aparente fortuna, quien vive en compañía de dos criadas y un sobrino jovenzuelo, de nombre Agustinico, quien no es más que un *souteneur* taimado y pasivo. Don Marcos, engolosinado por el aparente bienestar económico de la candidata, tanto como por su aparente belleza —más tarde se demostrará que uno y otra son fingidos—, la solicita en matrimonio. En la noche de bodas, concluye la farsa dando paso a la más cruda realidad: la bella es un producto de pintura, estuco, postizos y falsedades; tiene más años de los que aparenta; carece de medios de fortuna y lo que ostenta como suyo (casa, menaje, etc.), es prestado o alquilado. Esa misma noche del himeneo, una de las criadas, Marcela, escapa de la casa con parte de las pertenencias de don Marcos, mientras ambos esposos se recriminan con dureza por el fiasco matrimonial. Más tarde es la propia doña Isidora quien se fuga del hogar con su sobrino postizo, llevándose el resto de las riquezas tan fatigosamente acumuladas por don Marcos. Mientras el avaro trata de encontrar a los ladrones se topa con la criada Marcela, obligándola a declarar cómo se organizó la trama contra su fortuna. Asustada, la astuta muchacha promete ponerle en relación con un nigromante capaz de seguir el rastro a los fugitivos, pero este adivinador también es falso y sólo trata de especular con el enfurecido y lastimado avariento. La novela, al llegar a su final, se bifurca muy expresivamente en cada uno de los autores. Doña María de Zayas prefiere dar un sesgo picaresco al relato, sesgo que se había mantenido hasta entonces latente, poniendo en salvo a los ladrones y haciendo que doña Isidora redacte una carta dirigida a su burlado esposo en la que le sugiere que ahorre nueva suma, por los procedimientos que conoce, a fin de reunirse por segunda vez. Scarron hace persistir al avaro en la búsqueda de los fugitivos; da con ellos, al fin, en Barcelona y les sigue hasta el barco donde piensan escapar a Italia. Cuando están subiendo a bordo el cofre que

Escaneado con CamScanner

transporta todas sus riquezas, don Marcos se abraza a él, rompe con su peso la soga que les sostiene y ambos caen al mar, hundiéndose. Final trágico que se acentúa cuando el *souteneur* Agustinico, enfurecido por el suceso, aporrea a un marinero y éste, en réplica, le arroja al agua, donde también se ahoga arrastrando consigo a su presunta tía, en paralelo con el cofre al que se abrazó don Marcos.

Una atenta lectura permite percibir, de inmediato, en doña María de Zayas ciertos propósitos determinantes, el más visible de entre ellos, reivindicar la astucia femenina oponiéndola al hombre industrioso y aprovechado. Opera, para su desarrollo, con una suma de valores consagrados y tradicionales en el vivir hispánico y en su literatura: el punto de honra del hidalgo pobre y mezquino; la "figura de corte" del avariento Tenaza (troquelada a la perfección por Quevedo); el celo del buen nombre social estimulando a un temperamento despreciable y ridiculizable; la inanidad de riqueza y belleza frente a la buena conducta. Finalmente, un patrón picaresco que rompe el crescendo dramático al que conduce la desatinada conducta de ambos protagonistas. El drama se convierte en *farce* y cierra con un *exemplum* el propósito relatante: censurar la avaricia y valorizar la astucia femenina. De aquí el título de la novelita.

Cuando Scarron toma en sus manos el relato anterior advierte, sin duda, estos diversos ingredientes, pero su talante vital, distinto al de la primera narradora, le obliga a una primera toma de posición crítica frente a la novela. También desde su condición de francés y de acuerdo con una tradición cultural y literaria, encuentra elementos inasimilables en la obra española y otros que, a su juicio, deben ser modificados para la mejor pertinencia del relato. Pasa, pues, a modificarlos. La avaricia no es un simple defecto de ánimo, sino una pasión lo que obliga, racionalmente, a llevarla hasta sus últimas consecuencias. Paralelamente, la relación erótica entre ambos cónyuges, por estar basada en supuestos falsos y menospectivos del amor, debe alcanzar la sanción adecuada —repugnancia y odio producto de la ausencia de goce—, sólo expresable por la denigración del acto sexual y del cuerpo femenino. Mientras que en doña María hay, en todo momento, una latente simpatía hacia el avaro, un calor compasivo y humano propio de mujer, en Scarron —humillado por la naturaleza, como sabemos; inválido de cuerpo y resentido—, no hay acomodo fácil para la piedad y la simpatía. Así el tipo *avaro* prima sobre el sujeto individualizable don Marcos y las premisas que de él se desprenden alcanzan sus últimas y previsibles consecuencias; las andanzas del hombre que vive un personal conflicto, son narradas con frialdad objetiva y don Marcos queda al margen de la afectividad del escritor.

Como este ejercicio interpretativo no pretende agotar el examen de ambos textos, sino excitar la curiosidad del lector para su perso-

Escaneado con CamScanner

nal ejercicio, voy a limitarme a una glosa en torno a ciertas partes del cuerpo de ambos relatos, que intentará iluminar los presupuestos anteriores.

ZAYAS	SCARRON
A servir a un grande de esta Corte vino de un lugar de Navarra un hidalgo, tal alto de pensamientos como humilde de bienes de fortuna...	In n'y a pas longtemps qu'un jeune garçon, aussi ambitieux que pauvre, et se picant encore puls d'être gentilhomme que d'être estimé animal raissonable...

Una alta estimación de la hidalguía como nimbo de la persona, era obvia para todo español durante los siglos XVI y XVII —no es necesario recurrir a textos demostrativos cuya abundancia haría inacabable la demostración. Ser hidalgo, hijo de algo, de alguien, [bienes o prestigio] fijo y periclitado en el tiempo, colmaba un vacío vital que en otros pueblos y para otras estructuras de vida se saciaba por medio de actividades exteriores a la persona —ser profesional, militar, artífice, hombre de finanzas, etc.—, de aquí ese subrayado tan expresivo de la cualidad del sujeto con que doña María de Zayas exorna al avariento: "tan alto de pensamientos". Para Scarron, la hidalgía sin más, significaba poca cosa —él era gentilhombre por su ingenio, su pluma, su estrato social, su significación humana, activamente conseguida pese a tantos contratiempos; de aquí el que su don Marcos se pique de ser gentilhombre más que de ser un hombre, un *animal raissonnable.* Descartes había publicado su *Discours de la Metode* en el año 1637 y su definición del hombre como *ens rationalis,* sujeto de razón sobre todos los demás componentes de su existir, había dado al francés una fórmula clara y expresable para su intuición del fenómeno humano. Para Scarron, don Marcos, tan preocupado en aparecer hidalgo, merecía una formulación peyorativa y correctiva de su vanidad vacía.

Mereció en casa deste príncipe la plaza de paje...	El eut le crédit, je ne sais comment, d'être recu page chez un prince (condition qui, en Spagne, n'est pas si heureuse que celle de laquais en France)...

El paréntesis da salida a una actitud personal y afectiva del escritor que menosprecia las formas del vivir español. Este juicio es análogo, durante aquellos decenios, en los relatos de viajeros franceses (Bassompierre, Brunel, Bertaut, etc.) anteriores, coetáneos y posteriores a Scarron. El gradual crecimiento de Francia como primera potencia europea y el orgullo de su nobleza frente a la nobleza

Escaneado con CamScanner

española de rígido formalismo vacío que no acertaba a sostener al declinante imperio español, se manifiestan en el relato introduciendo visiblemente al escritor y sus propias valoraciones por medio de un inciso muy personal y ajeno a la economía de la novela.

Un padre viejo, y tanto que sus años le servían de renta para sustentarse, pues con ellos enternecía los corazones más empedernidos...	Ce vieux père mourut et son fils s'en réjouit, se croyant déjà enrichi de ce que son père ne dépenserait point...

La feminidad de doña María de Zayas se hace visible en este *enternecía* con que disimula el uso que hace el hijo del viejo progenitor, mientras que la tonalidad afectiva del escéptico Scarron, agobiado por sufrimientos físicos, impedimentos, y convencido de que la malicia humana sabe adoptar toda clase de fórmulas hipócritas para disimularse matiza la figura antipática de don Marcos con este rasgo de cruel avaricia.

Y cuando estas cosas le faltaban (servidores gratuitos que atiendan su menaje) llevaba un pícaro de cocina que le hacía todo, y le vertiese una extraordinaria vasija en que hacía las inexcusables necesidades...	(Suprimido en Scarron).

Una tendencia a lo rahez en la expresión, muy visible en la vida y literatura españolas (producto, según Castro, de su convivencia con el musulmán, habituado a introducir en su orbe integral de la persona tanto a Dios como a la basura), dota de valor literario a objetos y situaciones considerados de mal gusto por los franceses, por otra parte abiertos —como veremos más adelante— a una expresividad minuciosa en cuanto se refiere a la relación erótica entre los cuerpos. La "necesaria" o bacinilla que recoge los excrementos juega un papel ornamental en la literatura clásica española. Scarron elude este detalle para él de gusto dudoso.

Con el que tenía más amistad era con un gentilhombre de casa, que estaba aguardando verle entrar a comer o cenar y luego con su pan y su queso en la mano, entraba diciendo: —Por cenar en compañía os vengo a cansar. Y con esto se sentaba a la mesa y alcanzaba lo que había...	(Suprimido en Scarron).

Escaneado con CamScanner

Experiencias y reminiscencias literarias del hambriento disimulado y cortés, sujeto muy frecuente en la novela picaresca, dotan de valor a este episodio configurativo de don Marcos (el hidalgo del *Lazarillo* mendigando por medio de anfibologías unas migajas del yantar de su escudero sería el ur-tipo). Para un lector español, la anécdota era expresiva. Scarron la considera carente de valor; es ininteligible desde su situación y, por tanto, queda fuera.

No me atreveré a decir en qué halló nuestro don Marcos más gusto, si en las empanadas y hermosas tostadas, lo uno picante y lo otro dulce, si en el sabroso pernil y fruta gustosa y fresca...

Una collation aussi délicate que bien servie, oú le beau linge et la vaisselle... don Marcos mangea comme un diable aux dépens d'autri...

La *hambre* hispánica; el deslumbramiento del frugal ante la mesa bien abastecida, lleva a los novelistas y dramaturgos del siglo XVII a expresarse admirativamente cuando de describir alimentos se trata (bodas de Camacho, largas tiramiras de mesas rurales cargadas de copiosa y diversa vitualla en el teatro de Lope, etc.). Las empanadas, las tortas, el pernil y el vino: he aquí una naturaleza muerta objeto de tratamiento estético que el francés, habituado a la buena mesa y a la *bonne chere,* diluye en el conjunto, para él más estimable, de un servicio bien dispuesto —mantelería, vajilla, criados, conversación—, sobre el que destaca con rasgos áridos y bien precisos el hambriento don Marcos "devorando como un diablo a expensas de otro".

Llegó la hora de recogerse, y por excusar el trabajo de ir a su posada, quiso quedarse con la señora. Más ella con muy honesto recato dixo que no había de poner hombre el pie en el casto lecho, que fue de su difunto señor, mientras no tuviese las bendiciones de la iglesia...

Don Marcos, pour n'avoir pas la peine de s'en retourner si tard chez lui, voulut persuader a Isidora de trouver bon qu'ils vécussen déjà ensemble comme font un mari et une femme, et que, du moins, il couchât chez elle...

En contraste, como antes indiqué, con la expresión rahez relativa al cuerpo y sus necesidades, aparece la expresión detallista relativa al trato erótico. El "quiso quedarse con la señora", tan alusivo al acto sexual y a la vez tan elusivo, que utiliza pulcramente doña María, es subrayado dos veces por Scarron a fin de preparar al lector al entendimiento del deseo urgente de acostarse con la dama que aprieta al pretendiente avaro. El *vécussen ensemble comme font un mari et une femme* es la imagen más próxima a la cohabitación solicitada.

Escaneado con CamScanner

(No está en el texto de Zayas).

L'alluma à la lampe du crucifix; en fin, il fit tout ce qu'il avait fait la nuit précédente si ce n'est qu'il ne pria point Dieu comme il avait fait, a cause peut être que son affaire ètait faite, et qu'il n'avait plus besoin du secours du ciel...

El famélico y avariento hidalgo tenía la costumbre de alumbrar con minúsculo cabo de vela la imagen de Cristo y rezar ante ella por el buen logro de sus deseos (en este caso, su próximo matrimonio). Doña María de Zayas describe tal hábito natural y no vuelve sobre el mismo. El episodio de dar la espalda al Cristo una vez conseguido su deseo, que Scarron introduce, hubiera sido inaceptable para el lector y la escritora. Scarron subraya el hecho y establece una relación de *do ut des* con la divinidad de carácter utilitario, algo irreverente para una mente hispánica entonces. Pero Scarron estaba ya en la vía escéptica que, a través de una delimitación de atribuciones con respecto a Dios en sus tratos con el hombre, atravesaría el deísmo de la Ilustración para llegar, con la Revolución, a una total ruptura de relaciones. Al introducir este rasgo, el novelista se ingiere oblicuamente en el relato y aprovecha la oportunidad para dotar al protagonista de una viva tonalidad que ilumina mejor su avaricia integral.

El cual, mientras su esposa se acostaba, acudió a prevenir con cuidado que se cerrasen las puertas y echasen las aldabas de las ventanas...

Les èpousés se couchèrent, et, cependant que don Marcos ne trouva point tout ce qu'il pensait trouver, et commença déjà peut être a se repentir de s'être marié...

(Sobreviene el primer altercado matrimonial: Doña Isidora es desposeída de sus encantos y aparece calva, caído el moño, sin afeites, mostrando sus cincuenta y cinco años; postizos los dientes y esparcidos por la cama; algunos de ellos entre los bigotes del esposo).

(La descripción del altercado matrimonial adquiere matices grotescos. Así, cuando doña Isidora busca sus dientes perdidos entre el bigote del esposo, éste se retira asustado pensando que tal fantasma trata de ahogarle y ella se ve obligada a confesar la razón de su gesto, confesión que doña María ahorra a la pobre mujer. Don Marcos se los retira él mismo comprobando *qui avaient autrefois été celles d'un éléphant originaire d'Afrique ou des Indes orientales...*).

Escaneado con CamScanner

El descubrimiento por don Marcos de la fealdad de su esposa y con ello del escaso placer que encontrará en su vida erótica, es para Zayas un episodio subalterno, sólo importante como posibilidad para subrayar la astucia femenina. Para Scarron es un episodio fundamental, que obliga a tratamiento preciso y detallado. Sería necesario comparar la totalidad de ambos textos (en Scarron, el episodio ocupa doble espacio que en Zayas) para percibir mejor la diferencia expresada con tanta eficacia por el detalle de los dientes postizos que fueron, en su día, de un elefante —es decir, del marfil de un elefante—. El rasgo acentúa lo grotesco del personaje femenino y hace más repelente a la cuitada doña Isidora.

Y como vio venir a doña Isidora tan otra de lo que había visto, que casi creyó que se había engañado y que no era la misma...

Isidora sortit de son cabinet à ses core une troisième fois. Il a la regarvelée, et si belle qu'il crut qu'on venait de lui changer sa femme encore une troisième fois. Il a la regardé avec admiration...

Obsérvese el significado de términos como *si belle* y *la regardè avec admiration,* carentes de sentido para doña María una vez conseguido el efecto de descubrir la trama embustera de la esposa. Tanto el episodio de la noche de bodas como el de la tornaboda es tratado minuciosamente por Scarron siendo, quizá, el más logrado y expresivo de la pequeña novela. Por el contrario, doña María prefiere atenerse al hilo de la intriga —el engaño—, siguiéndole con detalle en su dinámica narrativa. Dos actitudes vitales se enfrentan, y aunque cabría subrayar el hecho de que doña María de Zayas, como mujer, era más propensa al pudor narrativo, lo cierto es que en otras de sus novelas se muestra tan bizarra escritora como Scarron, no deteniéndose ante vallas inhibitorias si el saltarlas resulta procedente y congruo para su relato.

Parecióle a Marcela ser don Marcos hombre poco pendenciero y así se atrevió a decirle tales cosas, sin temor a lo que podía suceder; o ya lo hizo por salir de entre sus manos, y no miró en más, o por ser criada, que era lo más cierto...

Marcelle dit a don Marcos toutes ces belles choses aux dèpens de tout ce qui en pourrait arriver pour se tirer seulement d'entre ses mains, ou peut être pour s'acquiter dignement de la bonne coutume qu'ont tous ceux qui servent de mentir toujours...

La *hombría* expresada por medio del valor personal; ese valor desnudo y adánico que se manifiesta en la *pendencia,* no es importante para Scarron. Mas para doña María está muy presente el punto de honor cuyo anticlimax, la cobardía, proyecta sobre el sujeto infa-

Escaneado con CamScanner

mante mancha social. En el ánimo de doña María, si el avaro hubiese sido un bravonel o simplemente un sujeto de epidermis irritable, la criada hubiese tenido razones para callar, aun a riesgo de no salir del enredo. Para Scarron, al no funcionar como elemento decisivo la coacción derivada del carácter pendenciero, queda en primer plano el gusto por la murmuración, patrimonio de gentes inferiores

Es muy propio de los malos, en viendo a uno de caída, ayudarle a que se despeñe más presto, y de los buenos creer luego. Así creyó don Marcos a Marcela...

Le crédule don Marcos la conjura de le lui faire voir...

Injertar moralidades en el relato es característico de la novela española durante el siglo XVII, tanto en la picaresca como en las novelas de salón. Para Scarron, preocupado por seguir la línea del suceso (el encuentro con la criada ladrona que denunciará a su ama), dejando al lector que extraiga sus propias consecuencias, este postizo moral estorba. Ser novelista y ser moralista son dos ocupaciones diferentes y bien definidas. La Rochefoucault o Bossuet tienen oportunidades para expresar lo que resultaría incongruente en una novela.

(El adivinador, en el relato de doña María de Zayas, efectúa sus artes mágicas por medio de un truco mecánico: encierra a un gato en una pequeña alacena y le adiestra para que salga al estallar unos cohetes, fingiendo de este modo que se trata de un espíritu satánico. Toda la escena tiene un aire bufo y ligero).

(El adivinador, en el relato de Scarron, aun siendo un farsante, se rodea del aparato mágico habitual: fuego, círculos geométricos, sahumerios, etc. No hay gato ni aparato de mecánica. Scarron no cree necesario eludir el uso de formas habituales en la magia de su tiempo).
Car il était juif et, par conséquient, usurier...

Otro episodio revelador de cómo escribe cada novelista desde su ámbito vital es éste: Para doña María de Zayas, tratarse con adivinos y practicantes de artes mágicas, aun imaginariamente, era asunto delicado no sólo por impedimentos interiores de conciencia, sino por factores externos, tales como la censura de libros y vigilancia eclesiástica. Así, la escena del conjuro deriva en su novela hacia una farsa de aparato, ofreciéndonos un hechicero truhán en pleno montaje de su truhanería. De aquí el empleo del gato como *deus e machina.* Para Scarron carece de importancia poner al hechicero en ejercicio de sus funciones con todo el aparato que naturalmente comporta: oraciones, sahumerios, conjuro diabólico, uso de fórmulas, etc. El hechicero es un farsante, como lo revela en su oportunidad la

Escaneado con CamScanner

barba postiza que pierde a causa de un estornudo, pero la hechicería es una función seria dentro del contexto social en que la novela se desarrolla —no importa si Scarron creía o no en ella— y no hay por qué eludir su descripción ni injertar elementos extravagantes. La inhibición de Zayas ilumina una actitud colectiva hispánica. Otra diferencia cargada de sentido se produce cuando Scarron completa su retrato del hechicero atribuyéndole un *status* hebraico. También el hebraísmo era tema demasiado serio en el vivir español, aun a mitad del siglo XVII, para tratarle con tanta ligereza.

El tomó el libro (que usaba el hechicero para sus encantamientos) y lo dio a los señores alcaldes, y abierto vieron que era el *Amadís de Gaula,* que por lo viejo y letras antiguas había pasado por libro de encantos...

(No está en Scarron).

La presencia del *Amadís de Gaula* en la novela de doña María, autentifica la validez de una tradición literaria que toma cuerpo en el vivir colectivo por medio de anécdotas como ésta. Anteriormente, el *Amadís* había servido para múltiples usos afectivos y sociales (anecdotario recogido en el *Arte de Galantería* y en la *Philosophia...* de Pinciano; referencias en Cervantes, etc.). Para Scarron, que conoce el *Amadís,* si acaso, en las viejas traducciones de Herberay y Chappuys (..."et jusqu'à l'âge de quinze ans nous plaisions bien plus à lire les Amadís de Gaule que les Astrées et les autres beaux romans qu l'on a faits depuis". XIII: *Roman comique*), así como para la sociedad francesa ajena al impacto de los libros de caballerías, la cita era irrelevante e innecesaria.

El final tan diferente en ambas novelas es bien expresivo de una actitud social que se proyecta en patrones literarios. Para doña María de Zayas, el avaro don Marcos era un sujeto desprovisto de *pathos* dramático ya que sólo se adquiría este carácter, en la literatura de su tiempo, por medio de ocupaciones y preocupaciones relacionadas con el honor, la *fidelitas regem,* el martirio por la creencia y otras actividades trascendentes de corte análogo. Pero la avaricia estaba desprovista de tal acento; era un vicio menor rodeado por un halo burlón (el licenciado Cabra quevedino es un ejemplo *in extremis*). Por el contrario, Scarron concede al dinero toda su alta importancia social, ya que se trata de un vehículo promovedor de bienes, prestigio y alta situación. Así, morir en defensa de sus caudales es una posibilidad trágica y el final novelesco mantiene su coherencia. Es muy serio eso de perder la fortuna y verse convertido en paria. Para la española doña María, el sujeto, por su misma avaricia, es candida-

Escaneado con CamScanner

to a ingresar en el ámbito picaresco y así sucede al final. La carta de su fugitiva esposa define el carácter subyacente del relato —picaresca y moralidades—, dejándole voluntariamente abierto hacia un futuro en que se reiterarían análogas situaciones si el ahora burlado no escarmienta y se corrige.

Final picaresco de la novela en doña María de Zayas:
Carta de doña Isidora a don Marcos: "A don Marcos Miseria. Salud. Hombre que por ahorrar no come, hurtando a su cuerpo el sustento necesario, y por interés de dinero se casa sin más información si hay hacienda, bien merece el castigo que vuestra merced tiene, y el que se le espera andando el tiempo. Vuestra merced, señor, no comiendo sino como hasta aquí, ni tratando con más ventajas que siempre hizo a sus criados, y como ya sabe la media libra de vaca, un cuarto de pan, y otros dos de ración al que sirve y limpia la estrecha vasija en que hace sus necesidades, vuelva a juntar otros seis mil ducados y luego me avise, que yo vendré de mil amores a hacer a vuestra merced vida agradable, que bien lo merece marido tan aprovechado...

Final trágico en la novela de Scarron:
Don Marcos encuentra a los fugitivos en el puerto de Barcelona cuando trasbordan a un barco su cofre con el dinero. Al abrazarse a él y ser izado con violencia, la cuerda se rompe y ambos, cofre y propietario, caen al mar. Don Marcos se ahoga y tras una pendencia con marineros el sobrino Agustinico es arrojado al agua, arrastrando consigo a su tía postiza.

Aspiro a que este análisis haya servido para demostrar hasta qué punto el doble ámbito de la vida afectiva y social del escritor, en cuanto éstas tienen de valiosas, se expresa simultánea e indeclinablemente en el proceso de creación literaria, aun en casos extremos de recreación de un tema con pie forzado, formando una trenza de motivos, preferencias y desestimaciones. Esto es lo que concede a cada creación su encanto único y singular cuando es bien lograda —y, asimismo, su originalidad por encima de exteriores analogías—. Desde tal perspectiva, el estudio comparado de dos literaturas aumenta su campo objetivo: corrientes, influencias, rastreo del tema, etc. Casi me atrevería a hablar de una inversión de perspectiva cuyos horizontes resultarían, cuando menos, repletos de sorpresas.

Escaneado con CamScanner

BORROSOS LABERINTOS

El alma del poeta se orienta hacia el misterio
. . . . . .
En nuestras almas, todo por misteriosa mano se gobierna
. . . . . .
En un borroso laberinto de espejos

La aparente sencillez de Antonio Machado es falsa. Hay algunos lectores que proyectan en el poema leído ciertos juicios críticos *a priori* —riesgo que corre todo fruto intelectual manoseado por el común—, ya que en Machado y en Lorca una serie de *topoi* políticos, sociales y periodísticos cubren de hojarasca el enigmático laurel, dejando entrever lo que no se dice porque la planta parasitaria deforma el verdadero dibujo de las hojas. Resulta, entonces, que el lector se lee a sí mismo prestando su propia voz al poeta o lee lugares comunes elaborados por una crítica no poética. Añadamos a lo anterior cuán poco nos conocemos cada cual más allá del reducido círculo de nuestra conciencia o nuestra máscara; cuán azaroso y arriesgado resulta descender hasta las "mesmas aguas de la vida". Cuando un poeta verdadero efectúa el descenso y retorna de esta *nekya* ulisea acompañado por sus espectros, tratamos de que nos resulten invisibles o evitamos el malestar producido por su proximidad. (Digo un poeta verdadero y debería decir, simplemente, un poeta pero tantos profesionales del versificar contribuyen a la confusión que resulta necesario hacer este distingo tautológico).

Voy a ilustrar lo anterior con un análisis somero de sus dos libros iniciales: *Soledades* y *Galerías*, tan simples en apariencia, dejando para otra ocasión el estudio de la poesía contenida en *Nuevas Canciones* (de carácter gnómico, ontológico y simbólico), así como la hermética poesía atribuida a sus dobles Mairena y Martín, tarea

Escaneado con CamScanner

mayor que requiere cuidadosa exégesis. Pero *Soledades* y *Galerías,* escritas entre los años 1899-1907, por acotar un reducido campo de experiencias psicológicas del poeta no complicadas aún con el morbo filosófico (Kant, Bergson, Heidegger), resultan manejables sin excesivo aparato crítico.

Ya el poema LXI, con el que se inician sus *Galerías,* debiera llamarnos la atención. En él se habla, un poco sigilosamente, del profundo espejo de los sueños, aludiendo al misterio que atrae y orienta al poeta hacia la intimidad de sí, donde un turbio y mago sol envuelve todo. Allí, en ciertas galerías sin fondo, los recuerdos se mueven como grandes peces tranquilos y difícilmente apresables. Fuera queda, un poco a la expectativa, el trivial y cotidiano sujeto que los demás consideran *el poeta* ofreciéndonos un perfil un poco grotesco. La disociación producida, ya nada se puede hacer más que aceptar el destino y entregarse a una serie de alquimias en el ámbito subliminal de la conciencia; labrar poesía utilizando formas expresivas en apariencia tranquilizadoras, pero ocultantes de una dramática autognosis personal acerca de la cual quisiera acertar a decir algo.

Queda sobreentendido que Machado no poetizó, siguiendo pautas surrealistas o simbolistas, desde lo que podríamos denominar un inconsciente provocado o estimulado. Su poesía traduce un estado *conciencial* de elaboración. Lo que sí llevó a cabo voluntariamente en ambos libros fue el traslado a símbolos poéticos de una serie de vivencias oníricas muy vinculadas a la totalidad de su persona; en otros términos, utilizó con plena voluntad poética un material de origen involuntario emplazado previamente en el ámbito del sueño.

La relación entre la función creativa del poeta como artesano de símbolos y la función espontánea creativa del sueño, es un tema de excepcional importancia que no voy a tocar aquí. Baste con decir lo siguiente: parece darse una ceñida analogía entre ambas, debido a la existencia de un fondo común proveedor del que no siempre tiene conciencia el poeta y nunca el que sueña durante su estado de soñación; materiales imaginativos, fantasmagorías, asociaciones de ideas, uso de vocabulario, etc. La imaginación poética activa es una imaginación soñadora, configuradora de sueños en estado de vigilia, muy parecida a la capacidad con que ciertos estados patológicos de la mente construyen su propio mundo fantástico y su propio lenguaje. Hay un límite autorreflexivo impuesto por la conciencia en vigilia que impide el desbordamiento hacia la anormalidad psíquica, de forma que el poeta —bien sea un constructor de orbes líricos, bien de articulaciones míticas, de mundos novelescos o conflictos trágicos—, ocupa voluntariamente, a causa de su decisión creadora, territorios que el hombre cuya imaginación no está configurada creativamente ocu-

Escaneado con CamScanner

pa sólo durante los momentos de su vivir onírico.[1] Por supuesto, en un segundo grado de creación poética —se podría decir, con mayor precisión enunciativa, de *mimesis* poética—, tendríamos al utilizador de materia prima previamente elaborada por otro poeta: el que se considera creativo sin apercibirse de sus dotes únicamente imitativas. La secesión de ambos es tarea de la crítica; un tipo de crítica donde el conocimiento de materias tales como la psicología analítica, las literaturas más familiares al poeta en estudio y el conjunto de símbolos, mitos y arquetipos universales de carácter literario, se conjuguen lo más posible.

El acceso a la zona subconsciente que provee a Machado, en ambos libros, de material poético se realiza principalmente por la doble vía del sueño. La psicología profunda caracteriza perfectamente dos tipos de sueño basándose en preliminares experiencias freudianas: el sueño-vigilia y el sueño-dormido. Al primero se le denomina también ensoñación o ensueño; es el "soñar despierto" que tanto irrita a las gentes graves y ocupa algunas veces los planos normales de nuestro diario vivir, dotando de material compensatorio la desapacible tarea de codearse con los entes y situaciones del mundo. Los estados de tensión y angustia emocional acuden a esta fuente de sabor apacible y en ella se calman. Rara es la persona que no ha experimentado esos momentos en que la imaginación envuelve en nieblas el dintorno y hace brotar de ellas toda suerte de paraísos artificiales: deseos imposibles ahora logrados, criaturas amadas, ambiciones, ínfulas de poderío: se es héroe, don Juan, Beatrice, nabab de leyenda hindú, Harum al Raschid , gran personaje, ubicuo prestidigitador. Cuando la tendencia a ensoñar se convierte en hábito, la psique corre serio riesgo de desequilibrio —se divisan las fronteras de la neurosis—, pero la fantasía artística, no obstante el riesgo, se nutre de tales materias y en ellas encuentra sus creaciones más valiosas. Es una vida vicaria tan estimulante como peligrosa y el hombre "normal" la rechaza indignado, pagando por ello, aunque lo ignore, con abundancia de *platitude* y chatura de horizontes. El soñar-dormido abre la puerta real hacia los bosques de símbolos, conduce al mundo de los arquetipos, nos sumerge en el país de las maravillas o los terrores,

1. Dos observaciones valiosas subrayan lo anterior con la doble autoridad del psicólogo y del poeta. Erns Aeppli, en su *Der Traum und Seine Deutung* (El lenguaje de los sueños), manifiesta: "Los poetas sueñan lo más importante del cúmulo de su fantasía en sus obras y no en sus noches. Cuando los sueños forman parte de la poesía tendremos entonces fantasías e historias nocturnas cuyo precioso material procede del fondo imaginario de la psique del cual todos participamos. Pero el poeta elabora sus sueños y los hace brillar como una presea en el soleado resplandor de la obra poética". Gottfried Keller efectuó, en sí mismo, esta impresionante observación: "Desde que dejé de ocuparme, durante la vigilia, de la fantasía y de sus usuales posibilidades representativas, sus artesanos se agitan con autónoma actitud en mis sueños".

Escaneado con CamScanner

aunque al regresar del viaje nocturno casi nunca sepamos ni queramos retener los tesoros así adquiridos. —¡Oh, no fue más que un sueño!— nos decimos, y la desapacible realidad nos encarcela de nuevo; nuestros ojos abiertos adquieren la opacidad y tristeza de la pantera rilkeana:

Su mirada, tan ahíta de pasar
sobre los barrotes, nada percibe
le parece que mil jaulas ante ella
hay, y ningún mundo detrás.

Considero que lo esencial de la poesía contenida en *Soledades* y *Galerías* es de carácter onírico. Entendámosnos; no se trata de una simple transmisión poético-verbal de las imágenes de un sueño, filtradas por el tamiz crítico y restrictivo de la conciencia. Lo que pretendo decir es que la totalidad de la actitud poética consiste, en este caso, en un voluntario transportarse al ámbito total del sueño previamente soñado o ensoñado y proceder desde dentro como si el sueño fuera la realidad exterior por la que se circula. Si hubiéramos de describir por medio de un esquema conceptual el ámbito a que me refiero, encontraríamos ciertas dificultades precisamente a causa de su magnitud (que sólo con ayuda del poeta podría sernos revelado), pero resulta fácil, con ayuda de los poemas, limitarlo a su *témenos,* su ciudad sacra, mágica e ideal. Helo aquí: parece tener como centro un jardín y una fuente; el jardín a la hora del atardecer, con sus laureles, naranjos y matas de geranio y la fuente vertiendo agua en una pila verdinosa; tapias blancas soleadas por el cobrizo crepúsculo, más allá del muro jardinero una modorrienta serie de callejas, plazuelas y laberintos urbanos y en la raya del horizonte un campo morado y árido también crepuscular. La vivificación o personalización del anterior paisaje se produce, intensamente, por medio de una figura femenina de dulce ambigüedad —amante, madre—, cariñosa, silenciosa y acogedora cuyas manos blancas destacan sobre el ropaje negro. Si averiguamos qué datos del mundo sensorial y afectivo corresponden en la vida de Machado a estas referencias poéticas se nos muestra claramente una *fijación infantil* de poderosa potencialidad. Con materiales de impresionante psiquismo afectivo, Antonio Machado se construyó en su juventud y mantuvo hasta edad muy tardía (a través de complejas modificaciones que no podríamos examinar ahora) una *imago matris* poderosísima; una perenne infancia paradisíaca; un refugio eidético adecuado a su personalidad introspectiva. Este es su *sueño* y desde su interior hila poesía como el gusano hila desde dentro de la redonda cueva del capullo una vez introducido en él. La fuente, el naranjo, el agua del estanque, la pared cobriza, la amada lejana, los niños que corean en la escuela su lección, las moscas, los jardinillos,

Escaneado con CamScanner

las plazoletas, la iglesia cuyo pórtico ocupan mendigos, etc., no son percepciones y representaciones del presente o zonas del recuerdo que la memoria objetiva a efectos literarios; son formas oníricas que envuelven al poeta como niebla deformativa y compensatoria de la realidad y, a su vez, lo encierran inevitablemente bajo su bóveda protectora. Le constelizan.[2]

La trasposición del ámbito onírico a la creación poética da comienzo muy temprano, venciendo gradualmente ese pudor que impone la conciencia tan habituada, aun en los poetas, al uso de las formas lógicas de pensamiento discursivo. En un poema casi inicial (OC., XVIII),[3] la tendencia a poetizar estados larvales productos de la fijación infantil, se manifiesta con sinceridad muy expresiva:

El demonio de los sueños abrió el jardín encantado
del ayer, ¡cuán bello era!

para reconocer, casi de inmediato:

Caminos tiene el sueño
laberínticos.
(OC., XXI)

por los cuales el poeta se dispone a transitar seguro de la importancia que tiene para su futura poesía el *daimon* onírico ("el demonio del sueño, el ángel más hermoso". OC., LXIII).

Muy cerca está, romero
la tierra verde y santa y florecida
de tus sueños...
(OC., XXVII)

Ya situado en ella, exprimirá con creciente vehemencia "la penumbra de los sueños" en el "vaso" del verso. Pero la, en verdad, impresionante serie de poemas oníricos se nos ofrecerá un poco más tarde, a partir del primer poema de *Galerías* mencionado anteriormente. Componen dicha serie once poemas[4] y su proceso constructivo parece

2. La constelación como proceso automático e involuntario ha sido definida por C. J. Jung. Los contenidos constelizados son determinados complejos que poseen su propia energía específica creando para su protección un determinado modo de reacción. No parece posible evitar que los complejos seleccionen palabras e imágenes inductoras para expresarse, tanto en la vida cotidiana como en las más altas formas de expresión poética —en éstas sobre todo. La inanidad de los predicados de valor, a veces un tanto cómicos, con que nos referimos a nuestra afectividad proyectada sobre las cosas: lindo, bello, dulce, etc., adquiere para el poeta una densidad mágica. De aquí la importancia que puede tener el examen de su glosario expresivo.

3. Utilizo para las citas, la edición *A. M. Obras Completas* (Séneca. México, 1940). En casi todas las ediciones la numeración es análoga.

4. Son los señalados con los numerales LXII, LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXIX, LXX, LXXXVI y LXXXIX.

Escaneado con CamScanner

ser el habitualmente utilizado al tratar de rememorar los fragmentos inconexos de imágenes oníricas que nos poseyeron durante la noche, operación dificultosa, como bien se sabe, ya que "todo en la memoria (se pierde) como una pompa de jabón al viento" (OC., LXII), cuyo balance sólo deja en el ámbito de la percepción asociativa algo tan vago como un clima, una atmósfera, un tono afectivo y en grandes líneas el "argumento" fantasmagórico o simbólico. En el poema LXII se capta con precisión la imagen onírica: un limonar florido, un ciprésal, la lluvia tamizada por el sol y la madre acompañando a un deslumbrado infante, pero al recobrar la conciencia del ensueño ("desperté") se enturbian los "mágicos cristales" y el corazón atónito late con viveza tratando de recobrarse de la fantasía, fenómeno asimismo reconocible cuando se pasa del sueño a la vigilia en el vivir cotidiano. El siguiente poema, LXIII, parece más elaborado y artificioso y sus reminiscencias literarias son bien claras: el descenso mítico al Hades (*Nekya* ulisea, de Eneas, de Dante) construido con una mínima cantidad de referencias oníricas y cuyo propósito deliberado es apuntalar ciertos símbolos poéticos para el futuro. El LXIV es un fragmento de fuerte impacto afectivo: la *imago matris* le reclama desde los umbrales del sueño y con ella de la mano avanza por largas, escuetas galerías. La importancia de galerías, corredores y escaleras en el sueño fue destacada por Freud y su escuela como objetos representativos de contenidos sexuales, pero C. G. Jung y el grupo Eranos, de acuerdo con los símbolos mitológicos que se reiteran al estudiar las religiones comparadas y las obras de arte, los relacionan con ciclos de ascenso y descenso del alma en el proceso de integración, o con procesos de transformación psíquica. En este caso, la *imago matris* más bien sería una imagen arquetípica del *anima,* la madre universal como hipóstasis de la madre individualizada. Sobreviene a continuación el poema LXV ("Sueño infantil") donde reaparece un curioso personaje introducido ya con anterioridad en el poema XXXVIII, quien volverá a dar señales de actividad en el poema LXXXII. Se trata del arquetipo del "hada buena", una de las formas tradicionales y folklóricas con que se expresa la *libido* como energía (no sexualizada, reductiva, sino ampliamente vital). Su contraparte, el "hada sombría", aparece ahora en segundo plano, esperando la oportunidad de personificarse en el arquetipo de la muerte (OC., XIV, XVI, XXI, XXIX, XXXV). Ambas hiladoras de la vida y su *tertium* mítico se muestran en trivial estampa lírica (OC., XXXVIII) con sus ruecas, su lino blanco y negro, etc. (Mairena diría: ¡No tan trivial, no tan trivial!). Es obvio que se trata de las *moiras klothés*: Cloto la hiladora, Laquesis la dispensadora y Atropos la inevitable, presente esta última, asimismo, en el óbito de Abel Martín. Las "hijas de la noche" se aparecían, ocasionalmente, al nacer una criatura singularizada por el destino y

Escaneado con CamScanner

Machado, en su poema LXXXII ("Los sueños") así nos lo testifica. Imágenes soñadas son, asimismo, "esos niños en hilera —llevando el sol de la tarde— en sus velitas de cera" en un decorado espectral de color azufre, con la luna al fondo y el "pirata rubio, barbitaheño" que porta un alfanje en la mano (OC., LXVI) súbitamente desvanecidos por el escotillón onírico, tal como sucede dentro de ese espacio inconsciente donde navega la imaginación entregada al sueño, para dar paso a las niñas que cantan en corro junto a una fuente donde "negro abejorro-pasa volando, zumba al volar". Las dos estrofas finales producen cierta perplejidad desapacible en el lector:

Entre las cuatro blancas paredes,
Cuando una mano cerró el balcón
por los salones del sal-si-puedes
suena el rebato de su bordón

Muda en el techo, quieta, ¿dormida?
la negra nota de angustia está,
y en la pradera verdiflorida
de un sueño niño volando va...

¿Qué simbolizan estas paredes blancas, este salón del que no se puede escapar con facilidad? El espacio cuadrado, en el sueño, tiende siempre a la formación de un *mandala,* es decir, de un lugar para la meditación que impida la desintegración del yo angustiado. El abejorro negro indica, por su parte, y el poeta así lo manifiesta, tal estado de angustia. (*¿Angs* heideggeriana, ontológica? En otra oportunidad así lo interpreté aunque no me sienta ahora tan seguro de la interpretación).[5] Acaso deberíamos relacionar la totalidad del poema con otro posterior, asimismo perteneciente a la serie que vengo analizando, el LXXVII:

Es una tarde cenicienta y mustia
destartalada como el alma mía
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.

---

5. "La angustia aparece en estos versos como un hecho psíquico de raíz, que no se quiere ni se puede definir, más sí afirmar como una nota persistente, como inquietud existencial (*sorge*), antes que verdadera angustia (*angs*) heideggeriana pero que va a transformarse en ella" (*Antonio Machado, su mundo y su obra,* pág. 123. Losada, Buenos Aires, 1954).

Escaneado con CamScanner

La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera;
pero recuerdo, y recordando digo:
Si, yo era niño y tú mi compañera.

Nos vuelve así a los motivos primarios que se manifiestan en toda la serie: fijación infantil, la *imago matris* obsesivamente anclada en el vivir del poeta y el miedo a perder alguna vez este mágico ámbito del que siente peligrosamente amenazado por las reclamaciones del vivir presente, al que siempre se retorna después de cada sueño, Tal cuando menos, indican otras cuantas notas melancólicas situadas en la vecindad de los dos poemas:

llevaronse las hadas
el lino de tus sueños.
(OC., LXIX)

(el lector debe recordar la anterior referencia a las *moiras*)

allí te aguardan
las hadas silenciosas de la vida
y hacia un jardín de eterna primavera
te llevarán un día.
(OC., LXX)

La negra nota de angustia prendida en el techo del encalado encierro parece, pues, revelarse como el vivir del poeta al margen del "mundo mago"; lo que podríamos denominar la *presentidad.* Cuando Machado se proyecte hacia el futuro, con desgana y hastío, abandonando la encalada celda de su vivir cotidiano, sólo encontrará ese *nihil* impresionante que los ojos mortecinos de Abel Martín, en su hora de tránsito, apenas alcanzarán a ver:

un nihil de fuego escrito
tras de la selva huraña
en áspero granito...
OC., CLXXVI)

Para entonces, el viejo poeta fatigado habrá perdido la capacidad de soñar, tan activa durante sus años tempranos. (No encuentro en la poesía española un conjunto de poemas tan desolador, tan desprovistos de *pistis,* de creencia inclusive de ese refugio último que concede un escepticismo bien dosificado, como el contenido en el *Cancionero* de Abel Martín). La premonición de tal pérdida se apunta ya en uno de los poemas de la serie que vengo analizando, el LXXVIII:

Escaneado con CamScanner

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hálitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero?

la voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?

Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?[6]

Machado fue, según lo revelan su poesía y el escaso anecdotario de su vida, un introvertido. Callado, grave, huraño ("misterioso y silencioso —iba una vez y otra vez", escribe Rubén), se aposentó tan resignada como apaciblemente en esos lugares "destartalados y sombríos" que son las capitales de provincia, las casas de huéspedes, los institutos rurales donde sólo se puede vivir a gusto cuando la ausencia de estímulos exteriores se recompensa con una profunda vida interior. El introvertido minimiza voluntariamente el torrente de vida que le rodea, adelgaza sus solicitaciones y le torna plano, casi traslúcido. Aquello que para el extravertido aparece repleto de luces, colores, estímulos y materias nutricias, se torna en el introvertido sutiles sombras del Hades y, como sucede con tales espectros arcaicos a fin de conversar con ellos, ha de inyectarles continuamente su propia sangre.

Semejante temple vital se traduce en la poesía por medio de una serie de preferencias compuesta por temas de soledad, ensimismamiento, soliloquios y, desde luego, evasiones oníricas. La operación mental del introverso, cuyos ojos vueltos hacia dentro sólo perciben entre el yo y el contorno una vaga niebla en contraste con el esplendoroso mundo íntimo, se aprecia con claridad, en el caso de Machado, a través de estrofas como la siguiente:

Estoy solo, en el patio silencioso
buscando una ilusión cándida y vieja
alguna sombra sobre el blanco muro
algún recuerdo...

(OC., VII)

6. Subrayo deliberadamente ese *mundo* y ese *orden* a fin de que el lector perciba la diferencia entre el vivir consciente, desprovisto de importancia y la capacidad de transvida que encierra poder soñar con aquello que fue auténtica vivencia, riqueza vital: la infancia.

Escaneado con CamScanner

El solicitado recuerdo aparece, de inmediato, porque es la razón de ser de la conducta que le reclama. De acuerdo con la poderosa *fijación infantil* que nutre con su potencialidad los estados afectivos del poeta, la remembranza no es otra que la utilizada durante el sueño por su inconsciente devanador de "mundos magos":

Si, te recuerdo, tarde alegre y clara
casi de primavera
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena. .
y de la buena albahaca
que tenía mi madre en sus macetas

(OC., id.)

Supongo que más de un lector se habrá sorprendido ante el curioso fenómeno poético que se muestra con monótona y reiterativa persistencia en ambos libros: la utilización de un telón de fondo común en casi todos los poemas, consistente en *una tarde* prismática, con variaciones de luz y color. Permítaseme la enumeración de algunos versos —los suficientes— para ilustrar el aserto:

la tarde, tras los húmedos cristales
se pinta.

(OC., I)

Tierra le dieron una tarde horrible
del mes de julio.

(*Id.*, IV)

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano.

(*Id.*, VI)

Es una tarde clara, casi de primavera
tarde tibia de marzo.

(*Id.*, VII)

Yo voy soñando caminos
de la tarde.

(*Id.*, XI)

Era una tarde de julio
luminosa y polvorienta.

(*Id.*, XIII)

Escaneado con CamScanner

Era una tarde clara y amplia como el hastío.
(*Id.*, XVII)

La tarde todavía
dará incienso de oro a tu plegaria.
(*Id.*, XXVII)

La tarde está muriendo
como un hogar humilde que se apaga.
(*Id.*, LXXX)

Basta con los ejemplos mencionados, aunque podría enumerar algunos más. Es muy probable que las vivencias infantiles del poeta posean un común denominador crepuscular, hora triste, emotiva y estimulante para ciertas sensibilidades, lo que nos ofrecería una explicación plausible aunque no del todo suficiente. Pero en el poema XXX de *Soledades* parece darnos una clave más precisa:

Algunos lienzos del recuerdo *tienen*
luz de jardín y soledad de campo
la placidez del sueño
en el paisaje familiar soñado.
(OC., XXX)

Los sueños y ensueños que desarrollan sus peripecias en el país de la niñez tienden —según experiencias reiteradas— a ocupar ciertos lugares y climas de tiempo preferenciales por donde transcurrieron horas muy significativas: a menudo una calle, un rincón de parque o jardín, una habitación o determinado mueble. Desde su vagorosa presencia sobreviene continuamente una pregunta angustiadora: ¿Qué me dejé olvidado allí? Rememorar es tratar de responder a esta pregunta, por otra parte sin respuesta clara ya que lo *allí* abandonado es la parte más valiosa de la personalidad introvertida, la que nunca se recupera y constantemente perturba con su nota de angustia (el abejorro). Pero cuando la operación de preguntar se convierte en poesía, una apariencia de vida vicaria sustituye a la definitivamente perdida produciendo en el poeta y su lector fuertes estímulos emotivos. De su autenticidad responde toda la poesía machadina dedicada afanosamente, hasta su último poema, a hipostasiar este pasado, cada vez más remoto, en un presente también cada día más vacío de contenidos existenciales (no intelectuales). Toda la poesía y todo el poeta responden al ayer cristalizado en formas múltiples, bellas, refulgentes que, en determinado momento pasan a convertirse en tema ontológico: el tema del tiempo reflexionado con minuciosidad por los dobles Martín y Mairena, principalmente por el primero, en sus *Cancioneros* respec-

Escaneado con CamScanner

tivos. Uno de los poemas de más impresionante sinceridad y sencillez en *Soledades* construye para siempre el patrón de esta búsqueda del tiempo perdido que Machado llevará a cabo con obsesividad análoga a la de Marcel Proust:

Es una forma juvenil que un día
a nuestra casa llega.
Nosotros le decimos: ¿por qué tornas
a la morada vieja?
Ella abre la ventana, y todo el campo
en luz y aroma entra.
En el blanco sendero
los troncos de los árboles negrean;
las hojas de sus copas
son humo verde que a lo lejos sueña.
parece una laguna
el ancho río entre la blanca niebla
de la mañana. Por los montes cárdenos
camina otra quimera.

(OC., XXXVI)

De la misma poderosa energía emanante de la fijación infantil se nutre una serie de poemas catalizadores de actividades propias de la niñez, rutinarias o triviales en su mayor parte, pero que adquieren en virtud de su autenticidad la potencia de los grandes temas existenciales. Tratados por otro poeta no pasarían de ser prosaicas evocaciones o partes secundarias de un poema mayor, tan escaso es su contenido objetivo y tan trillada la expresión subjetiva. La maravilla de su graciosa levedad formal, su tristeza apenas sugerida y el irreal aspecto de "espectros" conjurados por una memoria involuntaria se debe a la identificación del poeta con sus vivencias y al anhelo con que se afana por convertirlas en obra valiosa de arte. Son los colegiales que, en tumulto, escapan de la escuela llenando el calmo aire del crepúsculo con la algazara de sus voces (OC., III); la tarde parda y fría de invierno en que estos mismos escolares, amarrados a sus pupitres, la imaginación ausente, escuchan al viejo preceptor:

Con timbre sonoro y hueco
truena el maestro, un anciano
mal vestido, enjuto y seco
que lleva un libro en la mano

y todo un coro infantil
va cantando la lección;
mil veces ciento, cien mil,
mil veces, mil, un millón.

(OC., V)

Escaneado con CamScanner

Las viejas cadencias que, más tarde, corearán jugando, y esas moscas cínicas, imperturbables y golosas que se posan en las calvas infantiles, en el plato de la leche, en el cristal de la ventana y durante horas van y vienen con levísimo zumbido, cabeceando tristes ante el espejismo transparente de su libertad,

moscas de todas las horas
de infancia y adolescencia,
de mi juventud dorada;
de esta segunda inocencia
que da en no creer nada.
. . .moscas vulgares
que de puro familiares
no tendréis digno cantor.

(OC., XLVIII)

El hastío de la habitación donde el hermano mayor cuenta sus viejas historias, con su reloj tartamudo de latidos y el espejo cubierto de gasa donde se refleja el grupo de oyentes (OC., I). Los muebles antiguos —sofáes, piano, escabeles— en la casona; sus paredes adornadas con daguerrotipos; el piano donde sólo armonizan fantasmas (OC., LXXI). Los pegasos de feria y su vertiginosa turbamulta de ruidos y colores (OC., XCII). Y también el paisaje pasivo, vegetal: sombras, agua, hiedra y espectros familiares:

Verdes jardinillos
claras plazoletas
fuente verdinosa
donde el agua sueña.

(OC., XIX)

Con su líquido rumor escurriendo de la fuente de mármol (OC., XXIV), donde la hiedra crece, misteriosa y ondulante, y la rama dormida se contempla en el espejo, y la glorieta en sombra, y la fuente,

con su alado y desnudo amor de piedra
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

(OC., XXXII)

también el naranjo encendido con sus frutas "redondas y risueñas" y el limonero lánguido que

una pálida rama suspende polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia
y allá en el fondo sueña
los frutos de oro.

(OC., VII)

Escaneado con CamScanner

Tal es el paisaje machadino en ambos libros: estático e inmovilizado en el recuerdo, alucinatorio en virtud de su monotonía e identidad consigo mismo, al modo de un sucesivo reflejarse de espejos. El extraordinario poder afectivo de estas evocaciones que en sí no poseen nada de extraordinario, proviene de la intensidad del sentimiento capaz de actualizar, como antes expuse, no una experiencia pasada sino la totalidad de contenidos vitales que, en su día, la dotaron de atmósfera incluyendo al propio poeta tal como entonces era criatura —de— mundo. Lo habitual, en estas operaciones, es la objetivación del fragmento de pasado puesto ante la conciencia sostenida a cierta distancia. Pero Machado se sumerge existencialmente, anonada el presente, deja de existir como ente pensante y nos envuelve en un clima de lejanías que deja de serlo para invadir la actualidad. Esta operación ambigua se muestra con claridad en el poema LV, donde el lector apenas sabe en qué ámbito se halla: ¿ayer —ahora— aquí?, porque el poeta comenzó por dudarlo a su tiempo:

Pasan las horas de hastío
por la estancia familiar
el amplio cuarto sombrío
donde yo empecé a soñar.

Del reloj arrinconado,
que en la penumbra clarea,
el tictac acompasado
odiosamente golpea.

Dice la monotonía
del agua clara al caer
Un día es como otro día;
hoy es lo mismo que ayer.

Cae la tarde. El viento agita
el parque mustio y dorado...
¡Que largamente ha llorado
toda la tarde marchita!

¿Qué tarde cae? ¿La tarde rememorada o la tarde presente? La habitación que evoca temas para el soliloquio, ¿pertenece al pasado o al ahora? Ese reloj melancólico, ¿sonó para alguien ayer o está sonando ahora? Puesto que un día es como otro día, la sucesión temporal se hipostasia en el recuerdo y todo es accesible simultáneamente. El tiempo del sueño, cuyas dimensiones no copernicanas obligan a vacilar a la conciencia estableciendo una dualidad entre la temporali-

Escaneado con CamScanner

dad físico-matemática y la temporalidad psíquica, se nos muestra en este poema con precisión y nitidez.

En el volumen titulado *Galerías,* coleccionó Machado un total de treinta y cinco poemas. De ellos, trece son reconstrucciones de estados oníricos; siete, evocaciones infantiles y otros siete, estados de ánimo elegíacos por el ayer perdido. Hay un constelizador común para todos ellos: la *galería,* término equívoco en apariencia pero muy preciso en las diversas acepciones utilizadas por el poeta. Es, en determinadas circunstancias de su polimorfo enunciar, un almacén o sótano donde se guardan los recuerdos (OC., XLI); asimismo, el corredor imaginario por donde circula en busca de experiencias oníricas (OC., LXIV) y representa la totalidad de emociones y sensaciones que componen el "alma niña" (OC., LXXXVII). Estos significados sucesivos y simultáneos nos inducen a suponer, con cierto fundamento, que Machado escogió el término *Galerías* con el propósito de expresar una compleja operación psicológica equivalente a caminar, rehacer y encontrarse a la vez en su pasado infantil. La dinámica rememorativa y su coetáneo estado de beatitud o angustia, es lo que dota a esta poesía de encanto y desazón; el mismo fenómeno psicológico que ciertas sensibilidades captan a menudo cuando algún acontecimiento sumamente relevante les sumerge en su ayer (elemento fijo en toda etiología de las neurosis cuando el terapeuta logra transferir los contenidos inconscientes a la pantalla interpretativa de la conciencia). Pero, además, las *galerías* ostentan una connotación profunda en el campo de la semántica onírica. Son los laberintos azarosos, inescapables, en cuyo centro se halla el Dios —Monstruo— renovador de vida o donador de muerte. El significado de este epicentro se relaciona con el centro del Sí-mismo (*Selbts*), la total personalidad psíquica inabarcable de la que sólo poseemos referencias fragmentarias a través del yo, del inconsciente individual, del *anima* o de los arquetipos colectivos. Galerías y laberintos ocupan un lugar destacado en la mitología religiosa y poética. El viaje por tales subterráneos, efectuado por el héroe o el iniciado, equivale siempre a un principio de regeneración: así el encuentro de Teseo con el minotauro Asterios (Asterios: estrella luminosa, y no el monstruo repulsivo y deforme que ofrece una deficiente información del mito). Este principio regenerativo referido a la persona, equivale a una entrada en el inconsciente infantil. Así lo intuyeron muchos poetas y mitólogos y en tal dirección parece haber intuido Machado el sentido profundo de su libro (Laberintos-galerías-sueños: "caminos tiene el sueño laberínticos"). El "laberinto de espejos" y el "borroso laberinto" son las "galerías del alma" donde yacen potencialidades vitales infantiles que no hemos podido realizar plenamente y cuya nostalgia siente el adulto. Una más estrecha interpretación freudiana del símbolo *galería* lo equipararía con el órgano sexual femenino, la vagina, pero esta penible

Escaneado con CamScanner

reducción psicológica que tan poco nos satisface, adquiere cierto sentido cuando se piensa en la vagina del alma —en la tierra madre nutricia que es analógicamente, la madre propia. En ciertos rituales antiguos descritos por Frazer o Mircea Eliade, aparecen las galerías de minas como lugares de renacimiento y reencuentro, con lo que el retorno mítico a la madre por medio del descenso anímico a lo profundo adquiere, en el caso que nos ocupa, cierto sentido del que el propio Machado, al seleccionar título tan expresivo e injertarlo en sus poemas (o al contrario, al seleccionarlo como resultado del análisis crítico global de su propia poesía), quizás no tuvo más que una intuición tan eficaz como toda intuición poética verdadera (no mimetizada). Una vez más, se nos devela el ambiguo destino de la palabra como comunicación objetiva, magia homeopática y expresión simbólica.

Tema grave y de análisis espinoso para la crítica psicológica resulta la interpretación del sentido oculto que ofrece la *imago matris* en toda la poesía machadina, de modo más directo y primordial en los dos libros que vengo analizando, sobre todo porque los datos que poseemos acerca de la intimidad del poeta estimulan muy poco dada su escasa sustancia biográfica. Parece, sin embargo, que hubo siempre en Antonio Machado una atormentada y extraña sensibilidad amorosa de la que aparecen, acá y allá, vislumbres, sobre todo cuando se expresa por intermedio de sus *alter ego* Mairena y Martín, sosias liberadores de tantos impulsos y complejos reprimidos. Los cuatro sonetos expositores del Eros machadino que Martín glosa en su *Cancionero,* con su teoría oblicuamente neoplatónica del amante que sólo precisa para amar del estímulo imaginario procedente del *eidos* fémina, sin correspondencia con la realidad; el reconocimiento de que todo amor personalizado defrauda en virtud de su propia concretización; las referencias a Onán; su amor senil por Guiomar:

En un jardín te he soñado,
alto, Guiomar, sobre el río,
jardín de un tiempo cerrado
con verjas de hierro frío.
. . .
mírame en ti castigado
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar.
(OC., CLXXIII.IV)

cuya intelección resulta tan difícil a pesar de los testimonios convincentes aparecidos años después de morir el poeta (nada sabemos de esta Guiomar que bien pudo ser Aldonza transformada en Dulcinea); la conversión de su primera esposa en cándida Beatrice soria-

Escaneado con CamScanner

na, etc., son puntos de referencia que coaccionan y estimulan a la vez. Una generalización del caso, efectuada con las debidas reservas y arriesgándose en terrenos colindantes con la impertinencia intelectual, daría como tónica dominante del Eros machadino la típica fijación maternal que prefigura, durante toda la vida, cierta imagen femenina siempre anhelada, nunca conseguida. Ya hemos observado con anterioridad la fijeza obsesiva con que el recuerdo filial opera, alusiva o elusivamente, en numerosos poemas: la *imago matris* vinculada a los paisajes crepusculares, a la amada que se espera o se intuye pero que nunca llega; el fantasma que aparece en la "bendita soledad" (OC., XXIII); los ojos atisbados al pasar que le recuerdan el tierno refulgir de los ojos maternales; la impresionante imagen poética que, como una tabla de primitivo sienés, centra toda una piadosa imaginería —atrio de la iglesia, mendigos, luz dominical— en torno a las manos caritativas y bendecidoras,

sobre la negra túnica su mano
era una rosa blanca.

(OC., XXVI)

y, sobre todo, ese expresivo poema LXXXVII:

Galerías del alma... ¡El alma niña
su clara luz risueña;
y la pequeña historia,
y la alegría de la vida nueva...

¡Ah, volver a nacer y andar camino,
ya recobrada la perdida senda!
Y volver a sentir en nuestra mano
aquel latido de la mano buena
de nuestra madre... y caminar en sueños
por amor de la mano que nos lleva,

recortan, una vez más, la silueta de un Antonio Machado joven, perdido en el mundo de las *res extensa,* en melancólica introversión y ansiando regresar al regazo maternal, desnaciéndose de una niñez tan remota ya como perdida para siempre si la alquimia poética no la salvase. Resulta curioso observar cómo la *imago patris* sólo aparece en la edad tardía, casi en la ancianidad, evocada con plena conciencia precisamente cuando el crepúsculo vital vespertino reclama del individuo liquidar definitivamente los complejos infantiles a fin de construir la inevitable y próxima experiencia del ser-para-la-muerte. Ese padre evocado en el poema CLXV, dentro del marco perfecto y for-

Escaneado con CamScanner

malista de un soneto, racionalizado y memorizado con todos los requisitos precisos para la construcción de un *exemplum*:

> *. . .es el palacio*
> *donde nací, con su rumor del fuente.*
> *Mi padre en su despacho —la alta frente,*
> *la breve mosca y el bigote lacio,*

que lee, escribe, hojea sus libros y medita; se levanta, va hacia la puerta, pasea y contempla al hijo desde su pasado, liquida satisfactoriamente un largo proceso de identificación maternal pero, obsérvese, también seca para siempre en el poeta lo más jugoso y tierno de su poesía, tal como se aprecia al leer esos desfallecidos poemas escritos en Valencia durante los años de la guerra civil.

Escaneado con CamScanner

LA SOMBRA DE TACITO

Erupisse cella Iunonis maiorem humana speciem

"Del santuario de Juno irrumpió una sombra gigante"; tal es impresión que produce la lectura de Tácito en nuestros tiempos conturbados. No me parece que comparta con ningún otro historiador de la antigüedad el privilegio de resultar tan actual; quiero decir, capaz de obligarnos a proyectar una mirada oblicua a nuestro alrededor a la vez que nos convierte en espectadores de una tragedia narrada casi de acuerdo con las reglas aristotélicas. Su campo histórico es reducido; apenas si abarca sesenta años, pero está observado en profundidad y esto le abre largas dimensiones hacia el futuro. Tradicionalmente se considera que escribió sobre la decadencia del Imperio romano, apreciación que falsea los hechos. ¿Cabe suponer a Macaulay haciendo historia de la decadencia del Imperio británico? Ni uno ni otro podían ver o prefigurar situaciones semejantes. Tácito se sumerge en su ámbito histórico con el propósito de escribir acerca de cuestiones más intemporales, las que enunciadas en términos apropiados a una nomenclatura actual, serían: de cómo la condición humana opera en determinadas circunstancias y dentro de ciertas estructuras; de la irresponsabilidad del individuo dotado de poder absoluto y dueño de la máquina del Estado; del disfrute de los beneficios del mando y la impunidad del César ante las leyes; de la psicología de las muchedumbres y las sutiles relaciones que establece con los detentadores del poder; de la degradación que produce en la ética la *praxis* política; de la bestia humana —*belua cupiditas*— cuando se desenfrena en la impunidad, y de sus contadas regresiones a zonas luminosas de caridad y amor. Entiéndase que estamos transcribiendo a términos modernos sus actitudes mentales. Tácito es un moralista que hace historia utilizando empíricamente los tres instrumentos

Escaneado con CamScanner

que recomienda Toynbee como necesarios para todo historiador: registro de hechos, formulación de principios y uso de la ficción poética, y su propósito es primordialmente educativo.

Debió estar muy lejos de su ánimo creerse un escriba de los tiempos imperiales ni parece que le interesara mucho tal actividad anecdótica. Para darse cuenta de ello, basta comparar sus textos con los relatos coloreados de Suetonio. Tampoco trató de hacer historia apocalíptica al modo posterior de Orosio. Somos nosotros los que aplicamos esquemas ideológicos a sus páginas y hablamos de "crisis" del Imperio, decadencia de la sociedad romana, etc., por medio de un ejercicio mental basado en la falacia de dotar de unidad a un tiempo que sólo fragmentariamente se presentó ante los ojos de su narrador. ¿Quién se atrevería hoy a escribir sobre el presente englobando en sus experiencias los próximos doscientos a trescientos años? Pues eso es lo que, de modo indirecto, se le atribuye a Tácito: un omnisciente saber acerca del futuro. Durante los años en que le tocó vivir, el Imperio debía parecer inconmovible al ciudadano romano y mal podía influir en la interpretación de los acontecimientos una ruina que no era cuestión ni aun en profecía. Trescientos años más tarde, Agustín el Africano o Pablo Orosio podrían convertir la historia en escatología y hablar de la finalidad del reino de Dios, tal como Marx lo efectuó a mediados del pasado siglo, trasponiendo el apocalipsis a un diagrama materialista que concuerda, en su visión del reino final apacible y sin clases, con las tradiciones persas, judías y cristianas.

La mentalidad de Tácito fue de menores pretensiones. Hizo "historia"; relató sucesos y se remontó a sus "anales" para educar al ciudadano romano en un tiempo de ética pública tan indeseable entonces como hoy. Traspuso la catarsis trágica, tal como se ofrece con cruda violencia en *Los persas,* de Esquilo, a términos más moderados, creyendo en el valor de la purificación por el ejemplo. Como moralista no logró reformar nada y transcurrido el breve interregno de Adriano y sus sucesores, dentro de cuya paz escribe, volvieron los *tempora belli.* Como historiador nos dejó una hermosa obra de arte. Si hoy Tácito regresase a la vida, tendría a la mano suficiente documentación acerca de dictaduras, poderes totalitarios, alzamientos de soldadesca, represiones y matanzas políticas, guerras civiles, movilizaciones de masas, demagogos y aun signos mágicos y milagreros de que las cosas andan mal, y podría comenzar unos nuevos *Anales* con el césar Hitler o quizás un poco más atrás, dejando inconclusas sus *Historias* si no en la persecución de los judíos por Tito, en las persecuciones ideológicas que caracterizan con su infamia la vida política de nuestra desdichada época.

Tácito escribe durante el principado de Adriano, período de respiro y paz después de casi cien años terribles repartidos entre

Escaneado con CamScanner

monstruosos césares y generales convertidos en emperadores por la tosca fuerza de sus legiones. Pero la tiranía de Domiciano, concluida poco antes, le había dejado cubierto de llagas el espíritu. En la *Vida de Agrícola,* panegírico dedicado a su suegro —competente administrador malquisto de Domiciano—, ofrece Tácito un breve cuadro sombrío de lo que acaba de quedar atrás; arbitrariedad, opresión, asfixia de todo sentimiento noble, delaciones y espionaje, ejecución de adversarios, libros quemados en hogueras públicas, maestros de filosofía desterrados de Roma. "Llegamos al colmo de la servidumbre cuando el espionaje prohibió hasta las conversaciones entre unos y otros y creo que hubiésemos perdido el uso de la palabra caso de estar en nuestro poder el olvidar como lo estaba el callarnos" (*Agr.,* II). Naturalmente, tal situación engendró en él un estado de ánimo propenso al examen de ciertos principios de conducta que emplazaban la vida política en el campo más amplio de los valores éticos. Tácito intuyó cuán fácil es destruir la delicada planta del espíritu y cuán difícil regenerarla una vez destruida, de modo que no basta con respirar hondo al retorno de la tranquilidad después de unos tiempos terribles, porque este respiro no pasa de ser una operación egoísta. "Con frecuencia la debilidad de la naturaleza humana hace que los remedios obren con menos rapidez que los males y si nuestros cuerpos son lentos para desarrollarse y prestos a perecer, del mismo modo parece más fácil ahogar el talento y las letras que reanimarlas, ya que la inacción contiene un cierto dulzor insinuante y la apatía, odiosa en sus principios, concluye haciéndose amar" (*Agr.,* III). Había, pues, que reflexionar sobre el pasado; reconstruirle con el propósito de denunciar las causas del mal en vez de darlo al olvido como ingrata pesadilla. Creo que este es el punto de partida desde el cual se hace comprensible Tácito como historiador.

Porque la historia no es una ciencia, sino una experiencia, cuestión de la que ya estamos hoy bien convencidos, y el hecho de que el historiador se encuentre inevitablemente apresado en las mallas de su situación, le obliga a escapar de la subjetividad, apuntando a campos más amplios de la conducta humana, con respecto a los cuales los hechos históricos son una ilustración repetida. Cuando Tácito comienza sus *Historias* con esta clásica frase orquestal: "Doy principio a una obra fecunda en catástrofes, llena de guerras atroces, discordias y sediciones crueles hasta en la misma paz; cuatro príncipes muertos a hierro, tres guerras civiles, muchas extranjeras y con frecuencia mezcladas las unas a las otras", el lector aprecia, de inmediato, que no es la anécdota sino el "caso" lo que le importará; lo que hay en el suceso de experiencia ruminativa y, por tanto, de lección dirigida a la formación de la conducta. "No recojo todos los pareceres, sino los más destacados por su honestidad o su infamia. Esta debe ser la premisa de quien se encarga de escribir anales, a

Escaneado con CamScanner

fin de que no pasen en silencio los actos virtuosos y sea temida por la posteridad la pública deshonra de hechos y dichos infames" (*A.*, III., 59). He aquí su programa.

Más el que ha hecho profesión de verdad debe escribir sin amor y sin odio (*sed incorruptan fidem professis neque amore quisquam et sine odio dicendus est*), virtud que Tácito no siempre cumplirá, arrebatado por irrefrenables impulsos de su conciencia. ¿Pero es que se puede escribir sobre los hombres y para los hombres desde los helados límites de una lejana galaxia? Al tipo de historiador que Tácito representa compete una tarea de educación política, utilizando como material los hechos sometidos a depuración reflexiva. La objetividad, en tales circunstancias, no supera la indignación; simplemente requiere sinceridad relatante. El episodio histórico glorioso, desapacible o mezquino tiene idéntico derecho a ser narrado y su ocultación o tergiversación, cuando se somete a designios ideológicos, atenta a la autenticidad y sentido de la propia historia. Tener conciencia de que la materia histórica entre manos carece de atractivos o simpatía —y lo que es más frecuente, resulta inapropiada o perturbadora para la explicación de un sistema de ideas grato a quien escribe u ordena escribir—, no significa que debe ser escamoteada. Cuando Tácito narra los hechos de Claudio o Nerón, sabe de sobra que su *epos* carece de grandeza, pero comprende que "es provechoso conocer tales hechos, poco importantes a primera vista, ya que en ellos se engendran, con frecuencia, movimientos que llevan a grandes cosas" (*A.*, IV, 32). Sacrificando la simpatía a la sinceridad, sigue adelante a través de un pantano que obliga a taparse las narices y en el que se envilecen sus parciales más queridos: senadores, patricios, nobles familias antiguas. Lo más que se permite, como desahogo, son incisos de esta o parecida especie: "En verdad que cuando más voy observando, tanto más se me ofrece ante los ojos la locura y vanidad de los mortales" (*A.*, III, I). Tales confidencias, intempestivas en apariencia, son las que le permiten seguir narrando sin trampas, por lo que tienen de exoneración del espíritu.

En el libro IV de los *Anales,* al glosar el relato de tanta menudencia desapacible como ocupa su atención, fija con bastante claridad los presupuestos de la tarea que se ha echado a hombros. "Todas las naciones —dice— están regidas, o bien por el pueblo, o por los grandes o por un hombre solo. Una forma de gobierno compuesta por la mezcla bien dosificada de estos tres poderes sería muy recomendable, pero es más fácil de alabar que de establecer y si acaso se establece parece poco duradera. Antaño, cuando el pueblo era poderoso y el Senado pujante, se le hacía necesario al historiador conocer bien el carácter de los plebeyos y los modos de dirigirlo con mesura, y quien estudiaba a fondo el espíritu de los senadores pasaba por prudente y hábil político. Hoy, en que todo se ha trastrocado, el relato de los

Escaneado con CamScanner

hechos que yo expongo no deja de tener su utilidad, ya que hay pocos hombres capaces de distinguir, por su propia inteligencia, lo que es honorable de lo ruin, lo útil de lo perjudicial y la mayor parte se instruye con el ejemplo de aquello que sucedió a otros". "Asimismo —añade— los historiadores antiguos encuentran pocos detractores, ya que a nadie le importa que exalten o denigren las armas cartaginesas o romanas, pero muchos de los que en recientes gobiernos obraron con infamia han dejado descendientes y siempre se halla gentes dispuestas a pensar que los crímenes de otros son un reproche a su actual habilidad. Aun la misma gloria y la virtud encuentran enemigos, ya que parecen condenar a quienes contrastan con ellas" (*A.*, IV, 23).

Su consideración de la historia como *exempla* le lleva a utilizar un método y una forma expresiva que en nuestros días vuelven a gozar de prestigio, después de un árido período positivista que catalogó al historiador como próximo pariente del lepidocterólogo. Para Tácito la tarea de historiar no consiste en acumular datos, tanto como en ordenarles dentro de un esquema significativo y, partiendo de este esquema, ofrecérselos al lector en disponibilidad trascendente. Y esto es así, o cuando menos nos parece ser así hoy, dando con ello la razón a Tácito, porque los datos históricos a secas no son nada si no se lleva a cabo de su conversión en explicaciones de conducta; porque la acumulación de los datos totales acerca de un episodio es tarea imposible, lo que deja siempre a éste en perspectiva y, finalmente, porque un determinado número de datos se convierten, al fin, en una ley de comportamiento. No digo que Tácito tuviera conciencia de este método, aunque lo utilizó empíricamente con una amplia mente histórica. Supo aunar el registro de fuentes más antiguas a la crítica personal: utilizó la "falacia patética" o personificación de las instituciones para una mejor explicación de la conducta colectiva y usó de aquellos recursos poéticos a que le obligaba una intuición superior allí donde el aglutinamiento de datos hubiese permanecido mudo. Tres métodos que Toynbee, desde el bien centrado asiento del empirismo inglés, recomienda como indispensables y que han manejado, sin necesidad de recomendaciones, todos los grandes historiadores.

De aquí el que su lectura nos resulte tan actual desde el nivel de nuestro tiempo. Los *Anales* y las *Historias* están compuestos siguiendo este triple procedimiento: acumulación de sucesos variados, cuya presencia teje para el lector la trama del diario vivir político; presentación de personificaciones colectivas —el senado, el imperio, el bárbaro, la plebe, etc.—, modos de ser de aquella sociedad tan operantes y activos como los individuales (¿qué otra cosa sucede hoy cuando hablamos de la prensa, occidente, parlamento, totalitarismo,

Escaneado con CamScanner

democracia, proletariado, masas, etc.?) y grandes síntesis poéticas de los climax cuando éstos escapan, por su carácter trágico, a la medición y descripción enumerativa: revoluciones, movimientos populares, estados de ánimo colectivos, conductas ejemplares personales o excesivamente singulares. La fecundidad y riqueza de este triple procedimiento acumulativo, se hace patente cuando comparamos un fragmento de César o Tito Livio —dejando a un lado el ameno anecdotario biográfico de Suetonio— con la narración densa, apretada, torrencial, en ocasiones inspirada o moralizante de los textos tacitianos, que recuerdan el movimiento de actores y coro en el *logéion* griego. *La Guerra de las Galias* nos parece hoy la narración de un político hábil que prepara con sus relatos el ánimo de sus electores para conseguir nutrida votación; es seca, valorativa y con ribetes personalistas y demagógicos. Los libros destinados en los *Anales* al gobierno de Tiberio tienen toda la compleja sinuosidad de una moderna biografía política: riqueza de datos y su interpretación subsiguiente; motivaciones psicológicas del personaje; conexión con el pasado y apertura hacia un futuro del que ciertos episodios son inexorable preanuncio. Historiador, moralista y poeta juntos, producen tan sorprendente resultado. Esto explica el interés que sintieron por su lecturas gentes tan diversas como los príncipes y humanistas del Renacimiento, los revolucionarios franceses (Tácito fue considerado peligroso por los jacobinos y Bonaparte) y hasta los racistas alemanes. Lionel Trilling ha subrayado el hecho de que las *Historias* de Tácito se hayan destinado en todos los tiempos a los más variados usos, a lo que yo añadiría que los *Comentarios* de César han venido sirviendo, principalmente, para enseñarnos latín en los liceos.

La *Vida de Agrícola,* donde Tácito utiliza el sistema narrativo tradicional, tiene hoy para nosotros un interés casi nulo de documento que completa cierta línea de mosaicos dentro del período imperial de Vespasiano. Ya en *La Germania,* aparece el tercer plano de su procedimiento: la síntesis poética. Refacción de textos de Plinio, trabajados como un virtuoso que se ejercita en su instrumento, es literatura en el más honrado sentido y su belleza es mayor que su mérito histórico. Las *Historias* y los *Anales* escritos en los tres planos alcanzan mayor perfección y para nosotros, sus lectores de hoy, sorprendente actualidad.

Tácito sobresale en la composición de grandes frescos narrativos, donde el climax del relato alcanza vigor de tragedia, sistema este poco recomendable para el historiador positivista. Pero el uso de la ficción trágica se hace necesario cuando la multiplicidad de datos, al tornarse infinitesimal, desenfoca y deshumaniza la acción —así el curso dinámico de una batalla, la pleamar de una insurrección—. O

Escaneado con CamScanner

cuando la importancia del dato histórico está en el "gesto": Nerón contemplando el incendio de Roma desde sus jardines. Nuestra sensibilidad educada en una larga experiencia de sutiles traspasos entre lo histórico y lo literario, lo mitológico, lo poético y lo filosófico, encuentra en estas descripciones, tan desdeñadas por la historia positivista, justamente aquello que en su momento movió a Tácito a escribir así y no de otro modo: la necesidad de comunicar una experiencia trascendida de la condición humana; una experiencia ontológica o situación límite de la existencia. No es fácil aislar un texto de su contexto; un climax trágico del encadenamiento anterior de reacciones que lo producen, pero quizás no esté de más aducir algún ejemplo. He aquí el relato de la muerte de Galba:

> Iba entretanto Galba fluctuando de acá para allá, llevado por el oleaje de la gente que colmaba templos y palacios con el propósito de no perderse el final de tan miserable espectáculo. Ni un grito ni un rumor partía del populacho; todo los rostros atónitos, todos los oídos atentos. No eran ni calma ni tumulto sino ese silencio que anuncia los grandes miedos o las grandes cóleras. Avisado Otón de que el enemigo se armaba, ordenó a los suyos precipitarse a prevenir el peligro y con esto, los soldados, como si fuesen a arrojar del trono de los Arsácidas a Vologeso y no matar a su propio emperador, viejo y desarmado, dispersaron a las turbas, atropellaron al Senado y, feroces y terribles, espadas en mano, a espuela batida los caballos entraron furiosos en el Foro y ni la vista del Capitolio, ni la santidad de los vecinos templos, ni el respeto a los príncipes pasados y futuros, pudieron detener un crimen cuyo vengador sería el inmediato sucesor del Imperio.
>
> Al ver aproximarse a esta banda armada el capitán de la cohorte que acompañaba a Galba (Atilio Vergilión dicen que era), arrancó del asta de la bandera el medallón del emperador y dando con él en el suelo fue señal para que todos sus soldados aclamasen a Otón. A su vista, el pueblo huyó desamparando el lugar, impelido por las puntas de las lanzas que amenazaban a los dudosos. Mientras, a la orilla del lago Curcio, los portadores de la litera de Galba le arrojaron a tierra con violencia y lo atropellaron. Sus últimas palabras han sido deformadas por el odio o la admiración. Algunos dicen que demandó, con voz suplicante, qué males había causado, pero los más afirman que ofreció su garganta a los asesinos añadiendo: "Herid, si el bien de la República lo reclama". No está averiguado quién lo mató más la voz común atribuye a Camurio, soldado de la legión quince, haberlo degollado con su espada. Los demás, viendo cuánto entorpecía la armadura sus propósitos, le cortaron cobardemente brazos y piernas añadiendo diversas crueldades innecesarias cuando ya la cabeza estaba separada del tronco...

Escaneado con CamScanner

> Al llegar la noche, el cuerpo de Galba, desamparado en medio de las tinieblas, fue objeto de mil ultrajes y al fin el liberto Argio pudo rescatarle y enterrarlo sin pompa alguna. La cabeza, desfigurada y espetada en una pica por palafreneros y vivanderos de las legiones, se encontró al día siguiente, por lo que aún se la pudo unir a las cenizas del cuerpo. Tal fue el final del emperador Servio Galba (*H., I.*, 4º).

Análogo temblor trágico unido a la más expresiva sobriedad encontramos en otros episodios sometidos al mismo tratamiento. Así, la batalla entre los germanos de Arminio y las legiones romanas del Rin (*A.*, I, 47); el viaje de Vitelio a Roma en medio de una soldadesca desenfrenada que rae la tierra por donde pasa (*H.*, II, 87); la ocupación de la ciudad por las huestes de Antonio (*H.*, IV, I); la llegada de Agripina a Brindisi, a bordo de enlutada galera y portándo fúnebre corona contentiva de las cenizas de Germánico (*A.*, III, 4); el banquete ofrecido a Nerón por Tigelino (*A.*, XV, 37); el incendio de Roma (*A.*, XV, 38) y tantos más. No me sustraigo al deseo de reproducir el episodio de la entrada de las tropas de Antonio en la inválida ciudad de Cremona, después de terrible batalla nocturna en que, derrotados los vitelianos, dejaron a la población indefensa ante el pillaje de los vencedores:

> Cuarenta mil hombres armados se lanzaron a saquear todo, añadiéndose a ellos el gran número de bagajeros y gente de servicio, muchedumbre harto más desenfrenada en la práctica de lujurias y crueldades. Ni el rango ni la edad de las víctimas bastaron para su protección. Viejos decrépitos, mujeres inútiles y enfermos inaprovechables como botín, sirvieron a los asaltantes de burla y pasatiempo. Cuando encontraban alguna virgen núbil o muchacho de buena apariencia, les violaban y martirizaban con manos ávidas que concluía por enredarse en combates a muerte en torno a sus víctimas. Mientras que unos robaban el oro de los templos y las pesadas ofrendas, otros decepcionados por haber llegado tarde mataban a los primeros. Había quien desdeñando hallazgos fortuitos apaleaba y torturaba a los propietarios de mansiones a fin de que declarasen presuntos tesoros escondidos. Antorchas en mano se divertían, más allá, prendiendo fuego a los templos ya vacíos. Y así como en aquel ejército se daba variedad de lenguas y costumbres, hallándose en él ciudadanos romanos, confederados y extranjeros, también las pasiones más contradictorias y los gustos más extraños encontraban satisfacción. Bastaron cuatro días para aniquilar a Cremona. Reducida a cenizas, sólo el templo de Mefite, situado en las afueras sobre una colina se salvó de la destrucción. (*H.*, III, 33).

Tácito encontró en el coro esquiliano su modelo narrativo: la lentitud majestuosa con que cuenta, en apretada síntesis, el suceso y a su vez

Escaneado con CamScanner

las reflexiones inoperantes en apariencia pero sustantivas para el buen fin del relato, que introduce al curso del mismo. Un peculiar rasgo tacitiano en su tendencia a comprimir la relación hasta convertirla en escorzo iluminador y significativo del hecho histórico a que se refiere, de forma que el lector circula entre dos líneas sinuosas y fluidas: el testimonio objetivo histórico y la vivificación del mismo por medio de un procedimiento poético. Así, el pasado se convierte en presente; el dato se personaliza y la letra queda transformada en dinámica acción dentro de un doble plano remoto —factual y próximo—, existencial. Cuando Antonio, el lugarteniente de Vespasiano, se dispone a entrar en Roma, recibe a una embajada del Senado que lleva consigo proposiciones de paz. Uno de los embajadores es Musonio Rufo, filósofo estoico y hombre de letras (hasta aquí el dato objetivo). De pronto:

> Musonio, mezclándose con la tropa, comenzó a disertar acerca de los bienes de la paz y los peligros de la guerra, tratando de dar lecciones a la gente armada. Produjo en unos gran risa y en otros evidente enfado y fastidio, de modo que comenzaron a empujarlo y darle puntapiés, hasta que advertido por los más moderados de entre ellos *se dejó de filosofar fuera de tiempo* (*H.* III, 81).

La vida se adelanta y se "presentiza" en un primer plano, iluminando un ámbito que el simple relato objetivo dejaría en la oscuridad: la incompatibilidad para el mutuo entendimiento y relaciones entre la refinada y decadente aristocracia romana y el abigarrado y tosco mundo cuartelero que trae consigo, desde Oriente, el deponedor de emperadores. En la ridícula mezcla de afirmación idealista y torpeza que caracteriza a Musonio Rufo se contiene, como en pequeña célula, toda la prolongada obstinación del Senado frente al autócrata: sus debilidades, su falta de proporción entre la realidad deseable y la realidad posible, así como los puntapiés son el símbolo materializado de la persistente conducta que caracteriza a la otra parte. He aquí otro ejemplo: la sublevación de Vitelio tiene lugar mientras el emperador y un grupo de familias patricias están reunidos en un banquete que Otón decide suspender. Entonces, aquellas gentes comprimidas entre el deber y el temor se retiran ceremoniosas y ya en la calle:

> Tuvo lugar una fuga en todas direcciones; los magistrados arrojaron sus insignias y despidieron a sus criados; viejos y mujeres erraban entre tinieblas buscando los barrios más apartados de la ciudad en demanda de un refugio o un escondrijo desconocido en las casas de sus humildes clientes (*H.*, I, 87).

Escaneado con CamScanner

El contraste entre la dignidad social y los instintos del tropel humano aterrorizado, es bien notorio. Tácito, como digo, se complace en este procedimiento de líneas paralelas factuales-existenciales y el constante hallazgo de tales recursos no es una de las menores delicias que produce su lectura. Las páginas de los *Anales* ofrecen una monótona serie de denuncias de depravaciones eróticas entre las féminas del patriciado y las citas de casos concretos se acumulan hasta permitir la construcción de una estadística, sazonada con pequeños relámpagos descriptivos: Calusio Sabino visita el cuartel de una legión acompañado de su mujer y ésta, impulsada por mórbido deseo, se desliza por entre los centinelas, penetra en el cuerpo de guardia y allí mismo se prostituye. Sabemos del injerto incesante de religiones foráneas y cultos mágicos dentro de la sencilla tradición romana: Cibeles la Diosa-madre: Dionysos y Jesús el Hebreo flanquean, por arriba y abajo, la sociedad; debilitan las formas de vida antigua; sustituyen a los lares. He aquí cómo se nos ofrece, incidentalmente, una vivencia de lo anterior: Mesalina da una fiesta a su amante Silio, en el tiempo de las vendimias, aprovechando la ausencia del emperador Claudio, y mientras oficiosos correos se precipitan a informar al marido de lo que está sucediendo:

> Mesalina, más desenfrenada que nunca, celebraba en su mansión la fiesta del vino. Unos pisaban las uvas, otros daban vueltas al husillo y hacían correr el mosto por las canales. Mujeres vestidas con pieles danzaban como bacantes cuando ofrecen el sacrificio y se entregan al delirio. Ella, desmelenada, blandiendo el tirso, tenía a su lado a Silio vestido de hiedra, calzado los coturnos y balanceando la cabeza al compás de un coro que cantaba (*A.*, XI, 31).

Eurípides, en sus *Bacantes,* no lo hubiera expresado mejor. Aún otro ejemplo: las legiones del Rin amenazaron durante años al Imperio con sus continuas rebeliones, motivadas por el disgusto que producía a la tropa vivaquear indefinidamente en aquellas tierras húmedas, frías, boscosas y desprovistas de comodidad. Su indisciplina y descontento preocuparon siempre en Roma y más de una campaña de castigo se llevó al cabo con el propósito de someterlas a la disciplina. Se quejaban, además, los soldados de irregularidades en la paga, incomodidad de los campamentos y excesivos años de servicio compulsorio. Tácito lo consigna cuidadosamente, pero al curso de su exposición factual, desgarra el dato objetivo para ofrecernos la siguiente imagen viva de lo que allí sucedía:

> Se quedaron en cueros (los soldados) mostrando a su jefe las cicatrices de sus heridas y las señales de los golpes. Doliéronse a grandes voces del escaso salario, de la dureza de sus tareas, enumerándolas por

Escaneado con CamScanner

> sus propios nombres: construir estacadas, fosos, cortar forraje y leña y otras muchas que se llevan a cabo, sin necesidad o con ella, para evitar la ociosidad. Y algunos, tomándole de la mano como para besarla, le metían los dedos en la boca a fin de hacerse tocar las encías limpias de dientes mientras otros mostraban los brazos y piernas curvos por la vejez (*A.*, I. 28).

Procedimientos aprendidos en la tragedia y vitalizados por un aliento poético de primer orden del que tiene conciencia el historiador, quien lo utiliza con tanto virtuosismo como eficacia en su tarea expositiva.

Del mismo arsenal proviene la *oratio recta,* recurso expositivo tan frecuente en los historiadores antiguos, pero elevado por Tácito a un alto nivel literario, a fin de presentarnos más directamente el sentimiento y la opinión del hombre público. Los historiadores griegos, alumnos a su vez de Homero y Esquilo, le dieron la pauta. Pasajes como el debate entre los tribunos de Esparta y Atenas en vísperas de la guerra del Peloponeso, contado por Tucídides, es obra maestra del género. El historiador moderno desdeña tales procedimientos, renuente a intuir su valía psicológica y estética y olvidándose de que hay tanta ficción detrás de un debate parlamentario, un cruce de correspondencia en las páginas de un periódico o un discurso tribunicio como en el diálogo entre Calcagus, jefe bretón, y Agrícola, el romano, a la vista de sus tropas. En ambos casos el historiador maneja piezas fragmentarias y separadas de un contexto múltiple del que han desaparecido, indefectiblemente, factores de la realidad sin los cuales las piezas aisladas de oratoria ni se explican ni se comprenden mejor o peor en uno u otro caso. La *oratio oblicua* no resulta, trasvasada a las páginas de un libro, más objetiva que la *oratio recta,* sino más especiosa. En última instancia, una y otra sufren transformaciones y adecuaciones en la mente del historiador cuando éste les dota de lugar en la composición total de su historia. En el mencionado debate entre Agrícola y Calcagus sabemos, porque Tácito lo declara honradamente, que el discurso del jefe bárbaro es invento suyo, de acuerdo con ciertos datos que presumen "cómo" juzgaría una mente no romana los actos de Roma (*in hunc modum locutus*), mientras que el de Agrícola es una reconstrucción sobre la base de documentos (*ita disservit*). Ambos, al pasar por el cedazo reconstructivo, se plegaron a ciertas necesidades de lugar, modo y forma que garantizan su verosimilitud.

Un buen ejemplo de este procedimiento de "arqueología mental", es el discurso de Séneca justificando ante Nerón su conducta política y la respuesta del emperador (*A.*, XIV, 53). El hombre Séneca y el hombre Nerón se expresan desde un núcleo central que sería la totalidad de su pensamiento; en el caso de Séneca, conocido

Escaneado con CamScanner

a través de su obra filosófica al alcance del historiador, y en el de Nerón, como sujeto público, a través de una conducta objetivada en obras y actitudes ante la colectividad. Aunque el historiador se afanase en conseguir otros documentos, no podría avanzar más allá de esta realidad incompleta (sólo las actas taquigráficas de la conversación nos ofrecerían una documentación más valiosa).

Pero la mayor actualidad de Tácito, leído en nuestro días, no está sólo en "cómo dice" la historia, sino en lo que nos dice. Muchas de sus páginas nos resultan familiares, no porque el hecho histórico se repita infatigablemente —ciclos episódicos; nacimiento, desarrollo y fin de las sociedades; variados retornos de combinaciones, etc.—, con la monotonía de relaciones que se dan entre la causa y efecto en el mundo físico, sino porque la condición humana es sustantivamente incambiable y reacciona de idéntico modo cuando se repiten las condiciones en que opera. Tácito vivió en las cercanías de una encrucijada histórica: la desintegración de la estructura política imperial romana, trastorno que dio comienzo quizás dos o tres generaciones atrás. Con aguda intuición del fenómeno histórico que tiene entre manos, comienza a preguntarse por la maquinaria de aquel desorden partiendo del aparente momento de *pax romana* que caracteriza al período de Augusto. Con Tiberio se inicia, a su juicio, la descomposición de la arquitectura imperial, a través de la contienda entre el *imperator* y las familias patricias senatoriales, y este ritmo se acentúa y extiende, con sus sucesores, hasta alcanzar los campamentos militares y las lejanas provincias. Desgraciadamente, nos faltan importantes capítulos de su obra, pero lo que poseemos permite apreciar que tanto su investigación del fenómeno como su respuesta operan sobre todo en las zonas de la ética política. Lo que está degenerado en el imperio, según Tácito, es la *virtus*: el respeto a las antiguas costumbres, la austeridad en el manejo del poder, la conciencia religiosa y la obediencia a las jerarquías. De acuerdo con nuestros patrones de medición política diríamos que Tácito era un "conservador".

Yo creo que, en efecto, lo era: un conservador de los valores tradicionales. Le duele el desprestigio del Senado, institución antigua y eficaz, ahora degenerada; le perturba la degradante actitud de tanto hombre público a quien se supondría íntegro en los momentos difíciles; le asusta la guerra civil atizada por quienes sólo buscan en el desorden una posibilidad para el triunfo de sus pasiones; le defrauda descubrir que el título de *imperator* no es más que una cáscara vacía. No espera de la *plebs* el ejercicio de grandes virtudes pero sí le irrita descubrir en ella la falta de energía. En fin, el *ubi sunt* característico de toda época de crisis. Pero en Tácito hay

Escaneado con CamScanner

una fibra escéptica que le sostiene: su poca fe en la consistencia universal del barro humano. Esto fue lo que entusiasmó, en su día, a Montaigne, tan cerca por temperamento del historiador y tan amigo de injertarle, por medio de citas, en sus *Essays*. Y tal conservaduría propia del ánimo escéptico, para quien toda propuesta de cambio o mejoramiento de la sociedad no es más que vana alharaca de ideólogos, se expresa en especies como las siguientes: "La pasión de mando es innata en la naturaleza del hombre" (*H.*, II, 38). "Es más fácil para los ruines concretarse en propósitos de guerra que gozar de la paz" (*H.*, I. 55). "A los reyes, no sólo los agravios, sino las reclamaciones justas les parecen inusitadas" (*A.*, III, 39). "Está en la naturaleza del hombre odiar a aquellos a quienes alguna vez ha perjudicado" (*Agr.*, XLII). "En siendo una vez aborrecido el hombre público, su conducta mala o buena le vale la misma impopularidad" (*H.*, I, 7). "El honor de la majestad imperial es tanto más reverenciado cuanto más lejos del público" (*A.*, I, 35). Apotegmas políticos cosechados en el campo de la ética quizás porque la ética, tan refractaria a las ideologías, es por naturaleza más conservadora.

En el análisis de las violentas conmociones civiles dirimidas por las armas es donde mejor se expresa esta mezcla de repulsión ante la aventura y de escepticismo. Las contiendas entre emperadores para retener u obtener el mando o entre facciones militares alzadas en busca de un jefe más o menos popular y demagógico, le resultan odiosas e inexplicables. Nada cambia después de tantas destrucciones gratuitas y de tanta pasión vehemente y fratricida aunque se produzca un cambio en el agente inmediato. Detrás de la guerra civil no hay resultados valiosos. Tampoco le parece creíble que las facciones, una vez desencadenada la violencia, abandonen las armas por simple repugnancia a la destrucción y gusto por la paz y sus irónicas reflexiones en torno a los sedicentes propósitos que alguna vez albergaron los ejércitos de Otón y Vitelio de separarse de sus jefes y designar un emperador grato a todos, son bien reveladoras. Palabras, promesas y banderas son engañosas. Detrás de la guerra civil no hay más que esto:

> Avanzaban por las tierras patrias como si caminasen por territorio extranjero o ciudades enemigas; quemaban las villas y pueblos del litoral; rodaban y asolaban todo, tanto más desenfrenadamente cuanto más desprevenidos les recibían sus habitantes: colmados los campos, abiertas las mansiones cuyo dueño salía a su encuentro acompañado de su mujer e hijos. Creyéndose protegidos por la paz se veían, sin saber por qué, envueltos en los horrores de la guerra (*H.*, II, 12).

Con ser tan grave el desbordamiento de pasiones producido por las guerras civiles, aún es mayor la atmósfera de descomposición

Escaneado con CamScanner

moral que producen los regímenes sustentados en el terror o en una minuciosa presión policial. Aquí es donde las bajas pasiones humanas proliferan, voluntaria o involuntariamente. Tácito se detiene a veces con morbosa complacencia en poner al descubierto esta lepra de la condición humana. Episodios hay en el totalitarismo cesarista de Vitelio, Nerón o Tiberio, que nos trasportan al escenario de ciertas angustias colectivas actuales, ingenuamente consideradas patrimonio de nuestro tiempo. Y es tanta su abundancia que la dificultad está en la selección de ejemplos. Tácito pasa a galope sobre muchos de ellos, con ese estilo suyo, tan ceñido y conciso, dejando entrever la vaharada mefítica con sólo media docena de vocablos. Algunos, narrados más por extenso, estimulan al ejercicio comparativo. Así, cuando nos informa de la vileza con que algunos senadores ayudaban a Tiberio en el perfecto montaje de sus sistemas de delación y espionaje, ya en el ocaso de su régimen. Durante una de las "purgas" vitelianas,

> Tres senadores, usando de engaño tan detestable como de sucio escondrijo, se introdujeron entre el plafón y el techo de la sala donde conversaba Sabino (uno de los enemigos de Tiberio) con Lacias (cuarto senador que servía de cebo) y aplicando el oído a los resquicios de las tablas se dispusieron a escuchar y anotar lo que allí se dijera (*A.*, IV, 69).

Las explicaciones entre paréntesis son mías. Habló Sabino, tal como se esperaba; los senadores espías redactaron su informe y se lo enviaron a Tiberio anticipándose en siglos al uso de detectores de sonido empotrados en la pared. Al divulgarse el episodio, no hubo ciudadano que, en adelante, no temblase por su seguridad.

> No se vio nunca tan afligida ni amedrentada la ciudad de Roma como entonces. Cada cual desconfiaba de sus propios familiares; huía de reuniones con conversaciones, evitando tanto a conocidos como a extraños. Hasta los objetos mudos e inanimados inspiraban sospechas y los techos y paredes eran reconocidos e investigados (*A.*, IV, 69).

Condenado Sabino a muerte como resultado de la delación senatorial, lo llevaron por las calles con un cordel amarrado a la garganta y mientras gritaba su inocencia

> doquiera que volvía los ojos o dirigía sus palabras producía una fuga en masa: calles y plazas quedaban abandonadas y sólo algunos se atrevían a detenerse y volver sobre sus pasos, más temerosos que de oír, de ser vistos huyendo (*A.*, IV, 70).

Escaneado con CamScanner

Es posible que el lector medite, a estas alturas, en las sorpresas que depara el *principium identitatis* por encima de tiempos y fronteras. Pero la lectura de los textos tacitianos le deparará múltiples ocasiones de reflexión, sobre todo si se cuenta entre los creyentes en la teoría lineal del progreso humano malamente confundida con el progreso del artefacto técnico. Y hasta podrá trasplantar un párrafo como el que sigue a cualquier texto de historia contemporánea que se ocupe de narrar las formas de vida colectiva en los países totalitarios:

> En esta malhadada época en que los primeros entre los senadores ejercitaban las más bajas delaciones, unos abiertamente y otros en secreto, no se discernía entre parientes o extraños; amigos o desconocidos; hechos recientes o antiguos. De cualquier cosa que se hablase en el Foro, en un banquete, del menor propósito que se pronunciara extraíase materia de acusación, anticipándose cada cual a señalar al culpable a fin de escapar de ser acusado a su vez. Y aunque muchos lo hacían por su propia seguridad a otros les arrastraba el contagio, como sucede con peligrosa infección (*A.*, VI, 13).

Después están las "voluntarias" declaraciones de los acusados; los "suicidios" que Tácito enumera con aburrida monotonía; la magnitud de las "purgas", cuyo radio de acción llega hasta los más lejanos familiares y amigos o clientes del purgado. "En este mismo tiempo —cuenta en uno de sus inesperados y expresivos incisos—, murió Lucio Pisón, prefecto de la ciudad, y murió de muerte natural, *cosa bien rara* en hombre de tanta calidad y nobleza" (*A.*, VI, 16). Y al narrar la represión que tuvo lugar a raíz del descubrimiento del complot de Sejano contra el mismo Tiberio, subraya el refinado detalle de la guardia pretoriana establecida junto a los cadáveres con el propósito de espiar el grado de dolor o indignación que su vista producía en familiares o simples curiosos (*A.*, VI, 25).

La crueldad de los emperadores o la insensibilidad de los ejércitos en las guerras civiles no desilusionan tanto a Tácito como el desmedro ético del cuerpo senatorial —los *patres conscripti*—, obligado a velar por el buen comportamiento político de su pueblo y el respeto colectivo a la dignidad humana. Tácito, que era un conservador, creía en la obligatoriedad de ciertos deberes consustanciales con las que hoy denominaríamos "minorías conservadoras". Defensor de las antiguas virtudes romanas parece haberse debatido, conforme historiaba, entre la admiración por un pretérito ideal de vida y el convencimiento de que las condiciones históricas habían cambiado, incapacitando a este ideal para ser algo más que un emoliente confortativo. Nada quedaba del antiguo patriciado que se ejercitó en las austeras virtudes de la política republicana. Entregado al *snobismo* intelectual, a la fácil adquisición de riquezas y a la soberbia de su

Escaneado con CamScanner

condición, había declinado el cumplimiento de sus deberes, por incómodos y exigentes, en libertos de fortuna, soldados mercenarios y hombres providenciales cuya máxima representación era el *imperator*. Tal actitud mixta de solidaridad y desprecio aparece con frecuencia en el texto de los *Anales* y las *Historias*, indistintamente. Cuando narra la discusión promovida en el Senado entre Galo Asinio y Octavio Frontón en torno a la necesidad de reducir el lujo con que viven los patricios, tras la aparente imparcialidad expositiva se hace perceptible un desgarramiento de conciencia. Asinio utiliza por extenso una serie de argumentos para conciliar la grandeza del Imperio con el inevitable y necesario engrandecimiento de sus fundadores y Tácito no oculta los méritos del discurso, pero concluida la versión del mismo, con una de sus habituales trasposiciones, salta del campo factual al campo valorativo y añade lo siguiente: "La conformidad de los oyentes y el encubrimiento de sus vicios bajo capa de nombres más honestos hizo agradable a todos la opinión de Galo" (*A.*, II, 3º). En otra oportunidad pone en boca de Curcio Montano, senador de vieja fibra, y dentro de un discurso destinado a felicitar a Vespasiano por su nombramiento de emperador, la admonición siguiente: "¿Pensáis vosotros por ventura que Nerón fue el último de los tiranos? Lo mismo creyeron de Tiberio y de Cayo sus sobrevivientes. Pero los malos ejemplos duran más que las buenas costumbres. Hemos perdido el ánimo y no somos más aquel Senado que en su día reclamaba el castigo para los traidores, delatores y espías" (*H.*, IV, 43). El ímpetu acusatorio se eleva como una bomba griega para decaer súbitamente: "Y no es que temamos a Vespasiano, príncipe de tanta edad y moderación" (otro soldado de fortuna, proveniente de las guarniciones orientales, quien había llegado al poder por medio de sus ejércitos y tras larga guerra civil). Tácito estimaba, con saber de razón, que nada se podía ya esperar del viejo cuerpo conservador romano; que era otro el signo de los tiempos y que las fuerzas sociales tienen, cada cual a su hora, un campo de posibilidades en activo de forma que pasada la oportunidad sólo queda para ellas el recuerdo momificado de lo que pudieron hacer. La melancolía de Tácito proviene, principalmente, de este secreto manantial de desesperación inútil al que ilumina una fría inteligencia. Rubelio Plauto, el senador preferido por algunos como posible candidato al Imperio después de la muerte de Nerón, es un fiel retrato del cuerpo colegiado en los tiempos nuevos: "Vivía al modo antiguo, deleitándose en vestir un traje severo y grave y llevar una vida doméstica cauta y discreta. Y cuando más encogido le tenía el miedo más aumentaba su reputación" (*A.*, XIV, 22).

En cuanto la ocasión se le ofrece, subraya Tácito la alianza entre el *imperator* y la *plebs*, emparejados por lo que hoy denominaría-

Escaneado con CamScanner

mos una política de elemental halago a las masas con su balance unas veces positivo y otras simplemente espectacular: obras públicas, repartos de víveres o dinero, construcción de termas y circo, fiestas populares, etc. La aristocracia republicana vegetaba reprimida por medio de un aparato pretoriano de policía, a la vez por su creciente desprestigio, en ciudades formadas por aluviones de gente que procedía de todos los rincones del Imperio. Refiriéndose al *modus operandi* de Nerón con respecto a la masa, pone en boca de éste que "así como en los linajes particulares se estima, sobre todo, a los parientes de sangre, (para Nerón) sólo el pueblo romano tenía todos los derechos y se declaraba obligado a obedecerle siempre que gustase de tenerlo como emperador" (*A.*, XV, 35). Plataforma de demagogo que también nos resulta familiar a la vista de recientes enlaces entre conductores políticos y muchedumbres descamisadas o con camisas de vario color.

Le asustaba el crecimiento de Roma; la confusión producida por acumulaciones sociales y raciales; la mezcla de religiones, usos y lenguas y veía un próximo peligro en el crecido número de esclavos libertos pobres y soldados que poblaban la ciudad. Comprendiendo que su tradicional estructura de vida estaba desintegrándose, sólo encontraba remedio para contener el derrumbamiento en la política represiva: "Ahora que recibimos en nuestra casa naciones enteras, cada una con sus hábitos, sus cultos extraños o su ausencia de religión, sólo podemos refrenar su insolencia por medio del temor" (*A.*, XIV, 44); error frecuente en las mentalidades conservadoras, sobre todo por lo que tiene de remedio tardío. Pero esta apelación a la violencia es esporádica y sólo en contadas ocasiones galvaniza su sombrío escepticismo. El lector moderno percibe, por el contrario, una gradual operación de transferencia de la desesperanza y el resentimiento hacia el propio objeto de su antiguo amor, lo que le lleva a practicar una especie de masoquismo no desprovisto de grandeza. Así, las opiniones que emiten con frecuencia los reyezuelos bárbaros cuando se refieren a la cada vez menos temida autoridad romana. "Bandidos del mundo —la denomina Calcagus el sajón—, que después de haber devastado todo, cuando ya no encuentra tierras que asolar, registran los mares ávidos de poseer si el enemigo es rico; de tiranizar si es pobre". Tácito acepta, complacido, la acusación. "Despreciando las vanidades sin sustancia, los romanos no estimamos otra cosa que el derecho de mandar" (*A.*, XV, 31).

Simboliza el Imperio en la ciudad de Roma y la deterioración gradual de su estructura en el también gradual desarrollo de una metrópoli de masas expresando continuamente su desdén por la *plebs* que llena todo; invade recintos hasta entonces vedados; asiste sin fatiga a continuos espectáculos de gladiadores; contribuye a los desfiles militares; incita a la sublevación a las legiones y alza sobre el

Escaneado con CamScanner

pavés la figura de cualquier demagogo. No le niega ciertas cualidades valiosas pero son aquellas que pertenecen a la tradicional *virtus* romana perdida. Las guerras civiles correspondientes a los períodos de Mario y Sila o las perturbaciones producidas por la pugna entre César y Pompeyo, examinadas a la peculiar luz tacitiana, presentan un carácter ambiguo y son consideradas como fenómenos de violencia propios de tiempos de crecimiento. Por contrario, la Roma de Nerón ofrece ya un rostro corrompido y su gangrena invade a patricios y plebeyos; todos hieden como llaga sebácea danzando en rueda grotesca en torno al emperador de doble papada: senadores, cónsules, capitanes, libertos, esclavos, rameras, polizontes y gladiadores. Tácito aprovecha la oportunidad que le ofrece el relato de los juegos de circo ordenados con tanta frecuencia por Nerón para trazar algunos de esos frescos tan llenos de vida que caracterizan su estilo narrativo, y a su lectura nos parece ver acumularse en las gradas, bajo la espesa luz de las teas y sujetos a hosca vigilancia pretoriana, una muchedumbre de caballeros, tahures, cómicos, matronas honorables y prostitutas obligada a escuchar y aplaudir al divo Nerón Claudio, en la mano su eviterna lira, arrugada la túnica y ronca la voz, sin atreverse a limpiar el sudor que chorrea por su rostro ya que no es costumbre entre los histriones dar la menor muestra de fatiga antes de recibir el laudo:

> mientras que los varones y los provincianos que asistían abochornados al espectáculo trataban de escapar del circo después de recibir buenos palos por parte de los soldados que vigilaban a los renuentes a aplaudir, y en su escapatoria encontraban la muerte. Por lo que decidían someterse durante largas horas a la tortura de mostrar su falso regocijo, aplaudir y sentirse vigilados por los espías (*A.*, XVI, 5).

¿Qué nos resta —suspira uno de los abochornados "antiguos"— sino mostrarnos desnudos, tomar la cesta y prepararnos a los combates en la arena para mejor divertir a la plebe? Porque tal libertad y mescolanza en el rasero igualitario que mantenía a todos en cuclillas sobre las gradas, aplaudiendo y desgañitándose de gusto, agradaba cada día más a sus disfrutantes. Este mismo pueblo de Roma, educado de tal manera, era el que asistía impaciente al espectáculo callejero de una guerra civil entre partidarios de Vespasiano y Vitelio:

> Estaban presentes para ambos bandos y como acostumbraban en los espectáculos y juegos de circo, con sus voces y aplausos favorecían a estos o aquellos. Y cuando algún grupo flojeaba o se escondía, huyendo, por tiendas y casas era señalado a gritos a los vencedores para que lo sacasen de allí y lo destruyeran. De suerte que parecía como si toda la ciudad enloqueciese por la ira y al mismo tiempo disfrutara de un pasatiempo (*H.*, III, 83).

Escaneado con CamScanner

La *civitas diaboli* era la caja de resonancia donde mejor se oía el crepitar de las resquebrajaduras del Imperio; así, tan pronto la vemos entusiasmada por los recitales de Nerón como frenética a causa del incendio que la devora; hambrienta por falta de trigo; de luto cuando conoce la muerte de Germánico; huyendo de las crecidas del río; confraternizando con las huestes de bretones e ilirios, cuyo rostros rojizos y toscas armaduras producen un escalofrío de terror y voluptuosidad a la vez; entretenida con los juegos de gladiadores; entregada a cultos religiosos de extraña factura oriental; displicente, abierta a todos los rumores, a todas las entregas y a todos los discursos; aclamando o lapidando emperadores con idéntico vigor:

> Ya el populacho llenaba el palacio mezclado con los esclavos; sus gritos discordantes pedían la muerte de Otón y la ejecución de los conjurados como si aclamasen una representación en el teatro o en el circo. Y no era esto en ellos ni preferencia ni sinceridad, puesto que el mismo día había de solicitar lo contrario con el mismo entusiasmo (*H.*, I, 23).

Tácito carecía de dimensión temporal suficiente para comparar su pedazo de historia con experiencias anteriores. El Imperio era modelo de virginidad sin precedentes; algo único entre el conjunto de sociedades que le antecedió. Hoy se mostraría el primer sorprendido al averiguar hasta qué punto algunos de los hechos que contó y sometió a su talento reflexivo, pierden su singularidad y doncellez al ser contrastados con experiencias análogas dentro del repertorio de actitudes y conducta con que cuenta el individuo humano, tanto en su vida privada como en su actividad social. Cuando Tácito historiaba tampoco preveía nadie la aparición de entes tan singulares como los filósofos de la historia con sus teorías cíclicas, repetitivas, biológicas o deterministas del proceso social. Tácito relató desde su intimidad, tratando de sincerar su humana condición a través del "cuento". Las ideologías no habían ocupado aún el lugar de la ética y el sujeto histórico no encontraba encajados *a priori* sus actos en el contexto de una doctrina.

> Cuando conozco estos y otros semejantes casos (escribe al final de su narración de la vida de Tiberio), no me atrevo a juzgar con certidumbre si las cosas de los mortales son gobernadas por inescapables hados o son, simplemente, producto del azar.

Escaneado con CamScanner

Haber tenido a mano, como tenemos hoy, las más variadas teorías que explican y absuelven desde su nebulosa finalista, escatológica, racista y clasista los actos más vituperables, los atentados más ruines a la ética de la conducta humana, ofreciendo con la bendición final de la Historia un confortador hado objetivo, hubiese sido un gran alivio para conciencia tan exigente.*

Escaneado con CamScanner

SENECA EL ROMANO

El senequismo tiene algo de monstruo sagrado, estimulante mole *sub aespecie aeternitatis* puesta ahí como esencia de la hispanidad, catálogo ético, panacea virtuosa, tabla mosaica contentiva del *ethos* peninsular. Desde tal estado de ánimo, se pudo escribir: "Cuando se examina la constitución ideal de España, el elemento moral y en cierto modo religioso más profundo que se descubre, como sirviéndole de cimiento, es el estoicismo natural y humano de Séneca. Séneca no es un español e hijo de España por azar: es español por esencia".[1]

En cierto modo, confirmar o no lo anterior es lo que me ha llevado a escribir mi *Séneca*: *una biografía,* libro aún inédito. Para ser más preciso diría que sus páginas no son más que la versión escrita de una búsqueda de la españolía de Séneca a través de su vivir, en la medida que la lejanía histórica, los azares de mis lecturas y acaso mi corta mirada lo han permitido ver. Honradamente, me parece haber llegado a ciertas conclusiones que se desprenden del simple relato de su vida. Séneca no fue un español sino un romano nacido en Córdoba que vivió en Roma desde sus primeros años, educado en la retórica latina y la filosofía helenística, funcionario público y político cesáreo, hombre de virtudes y vicios exclusivamente romanos, olvidado de su pueblo natal y cuya familia tampoco mostró interés por reivindicar su cordobesismo. Somos los españoles quienes hemos nacionalizado a Séneca e injertado zonas de su filosofía —que tampoco fue muy suya— en nuestros vacíos vitales filosóficos. Algunas referencias y datos para apuntalar tal conclusión, de las que he prescindido deliberadamente en el libro mencionado, van en este artículo, dispuestos a correr el riesgo de resultar desagradables a más de un lector animado a seguirme con benevolencia.

1. A. Ganivet. *Idearium Español,* I.

Escaneado con CamScanner

Los romanos coetáneos de Séneca no se hicieron cuestión de su españolía, ni siquiera de su provincianismo. Sólo el propio Séneca, en su famosa entrevista con Nerón (esto, acaso, hay que cargárselo en la cuenta a Tácito), alude a sus antecedentes como provincial, pero se olvida que en su *Apocolokintosis* el filósofo se burla de los provincianos y sus pretensiones, censurando al emperador Claudio por haberles concedido con tanta generosidad el derecho de ciudadanía ("parecía como si quisiera ver a todos los griegos, hispanos, galos y britanos vestidos de toga"). En un poema que se le atribuye y de cuya autenticidad hay fuertes dudas, alude a Córdoba. La falta de *decorum* con que Séneca se expresa utilizando la primera persona ("Yo, que un día fui tu hijo mayor, tu más ilustre gloria"), resulta chocante al compararla con el modo elusivo peculiar en el filósofo cuando se refiere a su pasado en las cartas a Lucilio. Sobre el carácter espurio de esta poesía atribuida han opinado ilustres senequistas. Respecto a la presunta influencia de un "carácter" español en las letras romanas, no parece demostrable que a fines del siglo I a. n. e., la población indígena turdetana o romana radicada en Córdoba se caracterizara por un peculiar estilo vital y menos aún que lo expresara literariamente. En cuanto a influencias lingüísticas capaces de actuar sobre el estilo —los arranques conceptistas y culteranos de Séneca a que alude Unamuno— es también muy dudoso que, aun suponiéndoles existentes en una provincia, actuasen sobre un joven educado en Roma, sometido a la férula de rectores y pedagogos romanos, lector de textos griegos y purista vigilante. Plinio y Tácito son tan conceptistas y culteranos como Séneca. Los latinistas saben bien que se trata de un problema general de estilo; de una escuela literaria y no de modalidades personales.

Un débil hilo de continuidad en la apreciación valiosa de Séneca se mantuvo en Europa, durante los llamados siglos oscuros, en virtud del aprecio que le concedieron algunos tratadistas de la Iglesia y los escritores de la latinidad tardía. Hubo un Séneca medieval autor de sentencias y aforismos entresacados de sus obras, vg.: *Liber de Moribus, De Paupertate* o *Proverbia Senecae,* manuales como *De copia verborum* o *la Formula Vitae Honestae* de San Martín de Braga. Boecio en su *Consolatio* hizo de Séneca el principal modelo para sus poemas marginales. Se le leía en las escuelas conjuntamente con Quintiliano, Ovidio, Prudencio y otros, siempre a título de romano. Alain de Lille sitúa a Séneca, en su *Anticlaudianus,* como uno de los doce héroes culturales: Aristóteles, Platón, Virgilio, etc. Dante le aposenta en su "nobile castello". Petrarca estaba familiarizado con sus tragedias y Chaucer lo menciona en sus *Canterbury Tales.*

Fue durante la segunda mitad del siglo XV cuando Séneca comenzó a cobrar carta de naturaleza en España, si bien a fines de la centuria anterior Antonio de Vilaragut había vertido al catalán

Escaneado con CamScanner

sus tragedias. En ocasiones se le citaba un poco a tuertas, como Martorell en su *Tirant lo Blanch*, donde aparece mezclado con Salomón, Aristóteles, Cicerón y Virgilio; lo mismo que en *La Celestina*, donde el lacayo Petronio lo embute en uno de sus pedantescos discursos, o en el *Sermón de Romances*, del maestro Pedro Martín, donde se mezcla con Boecio y otros autores de "normas para un vivir virtuoso" a través de citas de segunda mano provenientes de Petrarca y Boccaccio. Una presencia más consecuente se da en la biblioteca del marqués de Santillana, hombre erudito y gustoso de novedades importadas vía Italia: sabemos que por encargo suyo se tradujeron de nuevo, ahora al castellano, las tragedias. Pedro Diez, de Toledo, otro traductor de la época de Juan II, puso en romance las Epístolas y un extracto de proverbios. Por entonces Juan de Mena recuerda que el filósofo romano fue paisano suyo, por cordobés, y comienza el proceso reivindicativo en forma confusa aunque decidida: en el comentario a la *Coronación* (a. 1439) son ensalzados Séneca y "los sabios de Córdoba" de quienes aprendemos algo más en el *Omero romanzado*: "Séneca el Moral y Lucano su sobrino, Avenruyz y Avizena" ilustres cordobeses. Cuando Juan de Mena muere, Séneca comienza a adquirir carta de naturaleza hispana y pasa a ser tema poético. Antón de Montoro, en sus coplas a la muerte de Mena, escribe:

Séneca, folgarás ya
que saliste de cadena;
goza sin gloria ni pena;
fuelga, pues tienes allá
tu primogénito Mena.

En 1491, Alfonso de Cartagena traduce *De Providentia, De Vita Beata, De Clementia* y en 1496 aparece una versión de las *Epístolas* patrocinada por Fernán Pérez de Guzmán.

Durante el breve florecer renacentista, Séneca aumenta su popularidad. La edición de Erasmo, en 1515, fue el punto de partida de esta revalorización y de su edición y la posterior de Justo Lipsio partirán, en distintas direcciones, líneas de comentaristas que influirán en la floración del estoicismo senequino por toda Europa. Un humanista como Luis Vives lo tendrá en cuenta al recomendar como modelo de lectura en su *Institución* y como texto de latín en el que pueden aprender los estudiosos de esta lengua; en ambos casos sin mencionar su carácter hispano. Traducciones de este período fueron la de Juan Martín Cordero, *Flores de Lucio Anneo Séneca* (a. 1555) utilizando el texto de Erasmo, y la de Martín Godoy de Loaysa: *De Vita Beata, De Providentia* y *De brevitate Vitae*. Cuando Justo Lipsio reemprende la tarea de editar y comentar a Séneca y su filosofía estoica, Arias Montano y Quevedo se harán eco en España del

Escaneado con CamScanner

llamamiento, aunque de forma incompleta y con retraso. "La patria de Séneca —escribe Bataillón— parece no haber seguido el movimiento neoestoico sino tardíamente, cuando ya había alcanzado en el exterior verdadera amplitud".[2]

Menos conocido y mal apreciado fue para los poetas creadores del teatro español. En la oscura contienda que tuvo lugar durante el siglo XVI entre tragediógrafos y populistas, los primeros resultaron vencidos dando lugar a que Lope de Vega y sus seguidores ignorasen a Séneca tanto como si se tratara de un mandarín chino, no obstante la influencia de sus tragedias en el teatro europeo contemporáneo. Aunque Lope lo mencione de pasada en alguna de sus obras y haga de él personaje importante en su *Roma abrasada,* mejor hubiera sido que permaneciese en silencio, tan poco honorable es su utilización para Séneca como para el poeta.[3]

Las tragedias de Séneca fueron traducidas al italiano, en 1560 por Ludovico Dolce; al francés, en 1534, por Pierre Grosnet y al inglés, entre 1559 y 1566 por diversos autores, no así en España, donde la traducción total, aunque parezca mentira, es de fecha muy reciente. El pulcro humanista Bartolomé Leonardo de Argensola re-

---

2. *Erasmo en España.* XIV, 3.

3. A título marginal, como curiosidad literaria y dado que, entre los protagonistas de la acción se encuentra un Séneca barroco, lopesco y partidario de la astrología judiciaria, vale la pena entretenerse en algunas referencias al texto. La comedia, acaso escrita en 1604, fue publicada en 1625. Lope la tituló "tragedia" y abarca la historia de la emperaduría de Nerón entresacada, remotamente, de los textos de Tácito, Suetonio y Dión a través de la versión dada por Pero Mexía en su *Historia Imperial y Cesárea.* Con rapidez cinematográfica transcurren veinte años sobre la escena y el lector, por bien intencionado que sea, disfruta de la comicidad que supone una total ausencia de sentido histórico, ya que Nerón ronda las calles de Roma con capotillo y rodela y a cuchilladas con la justicia como cualquier gran señor hispano de la corte de Felipe IV. Se producen incongruencias como la emitida por el emperador al elogiar a su preceptor ante Agripina:

> Séneca, mi maestro — que es el más claro español — y de más digna persona — que ha visto en su patria el sol — de Cádiz a Barcelona — y de Navarra al Ferrol

por donde se ve que el afán de españolizar al filósofo ya era, entonces, lugar común. Pero al buen Séneca le suceden cosas aún más raras, entre otras, tener que predecir su futuro a Agripina echando mano de horóscopos y verse obligado a elogiar a una hipotética España con materiales puestos en uso por San Isidoro y recopilados en la Crónica alfonsí. Llegada la hora de su muerte, Nerón le anuncia en persona la necesidad de que se elimine, colmándole de improperios tras titularle de nuevo, como Agripina en anterior reprimenda: "astrólogo impenitente":

> Ya está, Séneca, mandalo — dirás que a escoger te den — toma cordel o veneno — o acero, si este no es bueno... sabio de ignorancia lleno.

Séneca intercede por su sobrino Lucano, quien debe acompañarle en el óbito, pero Nerón se niega manifestando que el haber escrito *La Farsalia* acredita severo castigo.

Escaneado con CamScanner

comendaba a sus paisanos el estilo sentencioso y moralizador de Séneca en su teatro:

...quien al genio floreciente y vago
de Séneca llamó cal sin arena
no probó los efectos de su halago,[4]

pero nadie le hacía caso, entregados dramaturgos y farándula a sentar las bases del teatro de acción, intriga, "vendaval erótico" y exceso de aventura que caracteriza a la escena española. No se trata de enjuiciar si fue mejor o peor que esto sucediera; cada pueblo tiene su modo de "cortar el volátil del mundo" —dicho de Ortega cuyo sabor culinario no le priva de cierta gracia— y España lo cortó a su manera sin recordar durante la construcción de su *corpus* dramático a griegos y romanos y, por supuesto, a su tan decantado Séneca.

Si hoy la escribes (la tragedia) de sabios admirado
al sordo viento volará, pospuesta
la aclamación del popular senado.

Argensola daba voces "al sordo viento" y el gusto general se inclinaba hacia los modos de Lope. Juan de la Cueva, en su *Ejemplar poético,* criticaba a los que introducían o imitaban tragedias antiguas; los teatros universitarios utilizaban temas religiosos; un Séneca italianizado y de segunda mano era el único conocido en los gabinetes donde la obra dramática se incubaba —retoricismo, gusto por la truculencia (tal como los italianos veían a Séneca). Bermúdez de Castro y Cristóbal de Virués son considerados como los senequistas hispanos de este período: ninguno supo habérselas con la lección estoica ni intentó reconsiderar la intimidad de los temás clásicos; les bastó con aprender ciertos aspectos externos, efectistas, mal entendidos por otra parte ya que no es igual recitar ante un grupo de gentes cultas el *Hércules Furens* con sus accesos de demencia y asesinatos domésticos que llevar a las tablas, a ojos vistas, la misma escena. En el *Atila furioso,* de Virués, mueren en escena más de sesenta personas, sin tomar en cuenta los náufragos de un barco incendiado. Séneca se hubiera horrorizado de este discípulo. Cuando Cervantes en su *Rufián dichoso* pone en boca del personaje "Comedia" su:

No soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dexaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto...,

4. (Calígula) llamaba a las obras de Séneca, el escritor en boga por entonces, *puras amplificaciones de escuela y arena sin cal*". Suetonio. *Vitae. Caligula,* LIII.

Escaneado con CamScanner

le cita a modo de truco verbal o muletilla, tal como los poetas del Medievo lo hicieron apoyándose en el lugar común garantizado por Boecio, Petrarca o Boccaccio. *La Numancia* es la excepción del teatro cervantino; todo lo demás son intentos de competición con Lope. Por muchos esfuerzos que se hagan para situar a Séneca en el epicentro de las llamadas "tragedias" del siglo XVI, no se logrará más que conseguir para él un lugar muy secundario.

En esa burla de sí mismo que fue para Lope de Vega su *Arte nuevo de hacer comedias,* nos encontramos otra referencia a Séneca tan poco feliz como de costumbre:

> *Lo trágico y lo cómico mezclado*
> *y Terencio con Séneca, aunque sea*
> *como otro minotauro de Pasifae*
> *harán grave una parte, otra ridícula*
> *que aquesta variedad deleita mucho.*

Pasemos sobre la cita y su receta disparatada ya que tanto ella como el resto del *Arte*... no son más que retórica mentira con la que encubre el gusto por un teatro populista, anticlásico, de altos quilates líricos y montado sobre la peripecia vital —como lo estuvo su vida— lo más lejos posible de la reflexión acerca del vivir. Repito que no se trata de enjuiciar méritos sino de aclarar las deudas del pensamiento y la literatura hispanos para con Séneca y, en cuanto al teatro nacional del siglo XVII, cuya originalidad y fuerza expresiva son únicas para entender lo que pueda haber de "españolidad" en el vivir de los españoles, bien podemos decir que no le adeuda nada. Este soliloquio lopesco contenido en trescientos setenta y nueve versos castellanos y diez versos latinos, nada tiene que ver con su ingente producción dramática. ¡Qué se le dio a Lope de las *Tragoedie* senequianas que, por entonces, revolucionaban el teatro inglés e influían en la escena francesa! ¿Qué se le dio, en suma, de la tragedia en general y los preceptos aristotélicos reverenciados en su *Arte?* De las 470 comedias de Lope que conservamos no hay una sola inspirada en los patrones temáticos de la tragedia grecolatina y no más de una docena donde se utilicen mitos clásicos. En cuanto a Calderón, más humanista que Lope y más reflexivo, se sintió atraído por la mitografía griega aunque no por sus trágicos; nada supo, como dramaturgo, de Séneca y aunque Teseo, Jasón, Ulises, Hércules, Prometeo, etc., son personajes de una veintena de comedias, ninguno de ellos lo es como portador de *hybris, diké,* conflicto ontológico o de ideas. Se trata de figuras amables, personajes de *ballet* que anticipan, en ocasiones, el tratamiento operístico. Análoga actitud mantienen los dramaturgos del Barroco y si un Pérez de Montalbán, para elogiar a Felipe II, titula una de sus comedias *El mayor Séneca de España,* lo efectúa con idéntico criterio al utilizado por las autoridades muni-

Escaneado con CamScanner

cipales madrileñas cuando, en 1658, decidieron festejar la entrada de Mariana de Austria en la capital por medio de un artefacto decorativo, según nos cuenta León Pinelo:[5] "En bajando del Retiro se levantó el Monte Parnaso en dos cumbres altas... delante de él, nueve poetas españoles de tres edades. De la antigua, Séneca el Trágico". Este venerable símbolo edilicio viene a la medida para ilustrar el tipo de relaciones entre Séneca y los comediógrafos españoles de la Edad de Oro.

El contraste con lo sucedido en las dramaturgias inglesa y francesa, hace más evidente lo anterior. T. S. Eliot, que estudió con detenimiento la deuda de los escritores isabelinos para con Séneca, demuestra con estimable material crítico cómo "ningún" autor ejerció una influencia más amplia o más profunda que Séneca sobre la mente isabelina o sobre la forma isabelina de tragedia".[6] La erudición inglesa ha dedicado al tema diversas obras de gran valía: de ellas se desprende que Séneca, con sus tragedias, influyó en el teatro popular, en el drama seudoclásico y en el tipo de teatro trágico que Ben Jonson y Shakespeare practicaron, con criterios muy personales, pero teniendo a Séneca por modelo. *The Spanish Tragedy* es una buena prueba de esta influencia, como lo son *King Lear* y *The Duchess of Malfy*. Las *Tenne Tragedies* senequinas fueron traducidas al inglés entre los años 1559 y 1566; de ellas tomaron los dramaturgos ingleses patrones para ajustar su verso blanco al género trágico, articulaciones escénicas, la ampulosidad retórica y el gusto por el melodrama que tanto sorprende, en ocasiones, en Shakespeare. Que la obra discipular producida fuera mejor o peor no se cuestiona y es posible que *The Spanish Tragedy* y aun el *Titus Andronicus* le hubieran parecido tan excesivos a Séneca como los melodramas de Virués, pero no es menos cierto que la dramaturgia inglesa tiene que contar con las tragedias de Séneca para escribir su historia, del mismo modo que la española no puede prescindir del *Romancero* y las *Crónicas* medievales. En cuanto a los trágicos franceses Corneille y Racine, una parte de su teatro está construida con préstamos de Séneca y su sombra estimula y perturba, a la vez, a ambos, cosa que reconocen. Corneille le discute en su *Discours du poeme dramatique* y le aprovecha en *Médée* y *Oedipe*. Racine toma préstamos senequinos en *La Thébaïde, Andromaque, Brittanicus* y *Phèdre*. Ambos teatros, el inglés y el francés, son bien diferentes y el hecho de que Séneca haya podido ser utilizado por ellos, indica que sus tragedias, pese a la mala fama que en ocasiones han adquirido, contienen semillas de valía. Que los drama-

5. *Anales de Madrid desde el Nacimiento de Ntro. Sr. Jesucristo hasta el reinado de Felipe IV y año de 1658.*

6. "Séneca en traducción isabelina" y "Shakespeare y el estoicismo de Séneca" en *Selectes Essays*.

Escaneado con CamScanner

turgos españoles las ignorasen revela, sobre todo, cuán lejos se encontraba, por entonces, de España el espectro de Séneca. Tales son los hechos y no la bienintencionada palabrería; hechos que para nada afectan a la calidad intrínseca del teatro hispano.[7]

El "caso Quevedo" es más complejo y alguna vez convendrá entrar a fondo en el sistema de relaciones intelectuales quevedinas, de cuya fecundación nacerá el peculiar senequismo de nuestro enorme polígrafo y singular escritor. Algo quisiera avanzar al respecto. Los textos de Quevedo donde está contenida su doctrina estoica y, por supuesto, "su Séneca" junto con Epicteto y Epicuro en dosis equivalentes, son el apócrifo Séneca *De Remedii* traducido en 1633; las *Epístolas* incompletas, anteriores a 1639; el *Origen, nombre, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica,* también de 1633; el *Sermón estoico de censura moral;* la traducción en verso de Epicteto, algunos sonetos y sentencias de fecha indeterminada. Conviene advertir, de antemano, que Juvenal, Persio y Marcial fueron leídos y utilizados indiscriminadamente por Quevedo en su obra satírica tanto como el Séneca de los tratados morales.

Las vías de acceso a Séneca y los estoicos fueron, para Quevedo, los textos de Justo Lipsio. En una de las tempranas cartas cruzadas entre ambos, Lipsio hace saber a su joven discípulo cómo está entregado a la lectura de Séneca y a trabajar en cuestiones relativas a la doctrina estoica. Esta labor interesó a Quevedo: "te tiene por completo ocupado nuestro Séneca y no de otro modo podemos tener completo a Séneca. Dichoso él que merced a tus afanes, volará redivivo hasta el postrero sol del mundo en labios humanos", le responde. Y en otra ocasión: "Tanto como España debe a Córdoba porque le dio a Séneca, te debe España porque *se lo resucitas y defiendes*" (el subrayado es mío). Esta correspondencia se cruzó entre los años 1603-4,

7. Para Corneille, el teatro francés no soporta fácilmente algunos temas senequinos: "Le *Thyeste* de Sénèque n'y a pas été fort heureux; sa Médée y a trouvé plus de faveur". La multiplicidad de desenlaces trágicos perturba la unidad de acción: "et je me trompe fort si la mort de Polyxène et celle d'Astyanax, dans la *Troade* de Sénèque, ne font la même irrégularité" (*Discours...*). Con referencia a *Médée* escribe en el prefacio: "Cette tragédie a été traiteé en grec par Euripide, et en latin par Sénèque; et c'est sur leur exemple que je me suis autorisé à en mettre le lieu dans une place publique". En *Oedipe* critica el uso que hace Séneca y Sófocles del espectáculo de Edipo ciego y lamenta que su decisión de modificar el final clásico le prive de "l'avantage que je m'etais promis de n'être souvent que le traducteur de ces grands hommes qui m'ont précédé".
En cuanto a Racine, y con respecto a *La Thébaïde,* sus comentaristas están de acuerdo en el préstamo senequino. De *Andromaque,* el propio Racine escribe en su prefacio; "Toute la liberté que j'ai prise, c'a été d'adoucir un peu la ferocité de Pyrrus que Sénèque, dans *La Troade* et Virgile, dans le second livre de *L'Enéide,* ont poussée beaucoup plus loin que je n'ai cru le devoir". En *Brittanicus* son Tácito, Suetonio y Séneca sus fuentes e inclusive hace uso de una cita de la *Apocolokintosis.*

Escaneado con CamScanner

aproximadamente.[8] Como la biblioteca de Quevedo —que al decir de Tarsia contaba con 5.000 volúmenes— se ha perdido, ignoramos los textos senequinos por él estudiados aunque para la traducción de las *Epístolas* debió utilizar el texto de Lipsio.

Informa Quevedo en su *Marco Bruto* que llegó a traducir noventa de las cartas a Lucilio. Sólo conservamos once; las demás se perdieron durante el embargo de sus papeles a raíz de la última prisión padecida por el escritor. Puede que el azar haya contribuido a su selección, pero los temas que escogió Quevedo tienen mucha relación con su propio tema personal de hombre insatisfecho y necesitado de esa *adiaforia* que los estoicos recetaban a sus pacientes. En cuanto a su tratado divulgatorio de la doctrina estoica: *Nombre, origen, intento, etc.*, presenta curiosas características. En primer lugar, el obstinado afán quevedino de relacionarla con la doctrina cristiana ("que tanta vecindad tiene con la valentía cristiana que pudiera blasonar parentesco calificado"); después, el entronque forzado con textos bíblicos principalmente con el Libro de Job: según el buen parecer de Quevedo, Epicteto "trasladó Job a sus tratados" y Zenón ostenta la marca de su procedencia de tierras "cercanas a Judea". Puesto a encontrarle parentela, Quevedo, con admirable elasticidad, la lleva hasta San Francisco de Sales, cuyo *Manual de la Vida Devota* "introduce la lección de Epicteto". Surge, no obstante, un severo escollo cuando aparece el tema del suicidio como coronación de la vida del sabio y aquí Séneca es refutado sin contemplaciones. De donde resulta un libro, éste de Quevedo, repleto de malabarismos que abren vía libre a una senequización de Séneca y a un neoestoicismo hispano cuyos últimos pasos los dará Ganivet con su senequismo español *avant Sénèque* e incluso sin él. "Los estoicos, en muchas cosas concuerdan con *nuestra* doctrina", escribe Quevedo; (es decir, con la doctrina católica española). Que Epicteto y Séneca fuesen cristianizados de este modo no es obra exclusiva de Quevedo: el bautismo proviene de la antigüedad tardía; se dijo de ambos que eran cristianos ocultos, se les atribuyó el conocimiento de textos cristianos y los padres de la Iglesia comentaron algunas de sus máximas. Quevedo escribe en su *Constancia y paciencia del santo Job*: "De esta verdad mucha noticia tuvo Séneca, mayor Epicteto. Vivieron en el tiempo que los apóstoles vivían; estudiaron esta doctrina en las acciones de los primitivos cristianos; fueron sus ojos discípulos de las persecuciones y cadenas; oyeron su sangre..." La culminación de estos datos apócrifos tiene

8. "Epíst. de Quevedo", en *Obras Completas de Quevedo*, ed. Astrana Marín. Según Astrana Marin, las obras de Lipsio que conoció Quevedo relacionadas con los estoicos y Séneca fueron: *Seneca Opera quae extant, emendata et Scholiis illustrata* y *Animadversiones in Tragedias quae L. Anneo Seneca tribuuntur.*

Escaneado con CamScanner

lugar cuando aparecen, en el siglo IV, las famosas cartas cruzadas entre Séneca y San Pablo.

Nuevos y curiosos perfiles del proceso de "senequización" se perciben en la *Defensa de Epicuro,* apendicular al texto divulgativo de la doctrina estoica que acabamos de comentar. El pensamiento epicúreo parece haber llegado hasta Séneca a través de segundas manos y podemos aventurar que ignoró la totalidad de la doctrina; que le atrajo de Epicuro su "hombría" más que sus ideales de vida y que se equivocó al tratar de conjugar el epicureismo con el estoicismo, pero esto no viene ahora al caso. Lo que importa es destacar el entresaque efectuado por Quevedo del Séneca epicureizado (el eclecticismo filosófico de Séneca ha sido puesto unánimemente en evidencia por los especialistas). Lo que Séneca subraya en Epicuro, y Quevedo en Séneca, son temas como los siguientes: la sobriedad corporal, el desamor al dinero, el culto a la pobreza, el retiro a la intimidad de la persona, el estado contemplativo, la indiferencia ante el dolor, temas todos ellos, como se ve, traídos y llevados más tarde por quienes buscan una esencia de lo español. Este *eidos* epicúreo-senequino tiene mucho que ver con la imagen posterior que los españoles se construyeron de sí mismos, en la que Séneca servirá de espejo. "Repare el lector —dice Quevedo— en el nombre de Séneca venerable, empeñado en esta defensa", con lo que el filósofo de Córdoba pasa a ser uno más en la rueda eidética del estoicismo hispano aprovechador también a su modo de Epicuro.

Quevedo buscaba en Séneca y en los estoicos un apuntalamiento doctrinario para su conturbado modo de ser como hombre y como español sometido a la presión del medio histórico que le "circunstanciaba". Tenía resuelta de antemano la cuestión de su creencia religiosa, cuando menos en sus soportes exteriores y formales; era un católico español, es decir, doblemente católico pero le faltaban los soportes íntimos y todo su vivir revela un continuo jadeo por encontrarlos. Su ideal ético de *homo intellectualis* no encajaba en la filosofía de la Contrarreforma; estaba fresco el encuentro del Renacimiento con ciertas escuelas de la antigüedad grecolatina cuya ética se asemejaba tanto a la cristiana como para poder confundirse con ella, dotándola, a su vez, del prestigio literario del que carecían los padres de la Iglesia y eran, finalmente, éticas aristocráticas, propias para hidalgos, desprovistas de ese catecismo en que se zambullen, en común hermandad, *humiliores* y superiores. Estudió, entonces, a los estoicos a través de Séneca principalmente y cuando sobrevino el tiempo de las frustraciones y desengaños, estaba maduro para emprender la tarea de cortarse un traje senequino a su medida y, de rechazo, cortárselo a Séneca. Sobreviene el episodio decisivo del proceso de Osuna; la pérdida de favor, el paso a la oscuridad, la frustración del político y las persecuciones. Se hace necesario contar con

Escaneado con CamScanner

un ideal para sabios y entonces redescubre a "sus" estoicos, a "su" Séneca: la imperturbabilidad *(ataraxia)*, la indiferencia *(adiaforía)*, la ausencia de pasiones *(apatheia)*, la paz espiritual como premio *(galeenismós)*, añadiendo a todo ello, por contera, un placer estético. La conciliación de este criterio de sabiduría con la tradición católica le impone ciertas precauciones, obligándole a un acercamiento ecléctico en que los libros sacros se mezclan con los textos gentiles. Ahí estaba el adecuado Job, con su paciente lección moral. Se cristianiza a Epicteto, a Séneca y se rechaza aquello que no encaja en la horma cristiano-hebraica. Hete aquí un Séneca *ad usum Hispaniae*. Si el esquema que vengo trazando es correcto, habrá que buscar en Quevedo el origen de nuestro senequismo.

Durante el siglo XVIII, el siglo neoclásico por antonomasia en España, esperaríamos una exaltación de Séneca y el senequismo, consecuente con los postulados de esa minoría antipopulista que, con buenas razones, arremetió contra los excesos de una literatura entregada, en anteriores decenios, al desaforado culto del españolismo —compensación psicológica de una conciencia de fracaso. La minusvalía hispánica, a lo largo del siglo XVII, había destacado una exaltación de todas aquellas falsas virtudes que hicieron del español un sujeto incapaz de mantener sobre bases firmes la herencia imperial, que azares de fortuna y el esfuerzo de grupos aventurados pusieron en sus manos. Aún no se ha estudiado a fondo el formidable elemento perturbador que contiene el llamado teatro clásico; se le rodea con instrumental crítico perteneciente a la estilística, a la historia de la poesía o de los géneros literarios, pero en el teatro (aún más que en la novela) hay elementos determinantes que pertenecen a la estructura de vida de la comunidad que le produce, escribiéndole, representándole y disfrutándole y disfrutando con su representación. El teatro es, diríamos con expresión tomada en préstamo a los sociólogos, un "habitat" cultural. Pues bien, este teatro fue denostado por las minorías cultivadas españolas, sobre todo durante la segunda mitad del siglo, con una fobia casi obsesiva. La denostación se convirtió en pesadilla pública; inclusive llegó a tomar formas coactivas oficiales. Los esfuerzos por sustituirle por un teatro erudito, de salón, inspirado en las reglas aristotélicas (tal como Boileau y los franceses propusieron en su día) y horacianas (mejor o peor interpretadas) llevaron a las gentes de más inteligencia a exhumar, junto con las preceptivas clásicas, los autores grecolatinos. Bástele con una mirada de conjunto, a quien no desee perderse en la abundante literatura crítica del tiempo, a los capítulos que Menéndez Pelayo dedica al tema en su *Historia de las ideas estéticas*. Verá, entonces, cómo lo sucedido justificaba una valorización del Séneca tragediógrafo, cuando menos. Pero nada de esto sucedió.

Escaneado con CamScanner

Examinando con atención la obra de aquellos escritores, afrancesados los unos, nacional clasicistas los otros, ni Séneca, ni la españolía senequina, ni el recortado y elegante estoicismo de nuestro filósofo aparecen por ninguna parte. De hecho, sólo se pueden anotar algunos intentos de vindicación y, cosa curiosa, llevados a cabo por jesuitas españoles en el exilio —exclusivamente en territorio italiano—, sobre todo por gentes hispanas para quienes Séneca era, además de español reivindicable, escritor romano que por el hecho de haber nacido en España les concedía parte de esa gloria que los itálicos pretendían detentar para ellos solos. Así, la polémica en torno a las historias literarias de Tiraboschi y Bettinelli donde se acusaba a Séneca de corruptor del latín cesáreo. Los padres Serrano, Juan Andrés y Llampillas apologizaron a Séneca (junto con Lucano y Marcial) en textos que los españoles peninsulares no se han preocupado en conocer, como en general no conocen la obra interesante del equipo jesuítico desterrado. La contrapartida de este interés periférico se produjo, simultáneamente, en la Península, donde un filólogo como Hervás y Panduro, el del *Catálogo de las Lenguas,* escribía: "¿Qué le importan a la nación española los héroes de Eurípides y de Séneca el trágico; ni qué sensibilidad ha de mostrar por las hazañas y desgracias de gentes que no tiene relación ni conexión con sus intereses, ni con los objetos que tiene presentes? Pero si en lugar de estos personajes *desconocidos* (el subrayado es mío), forasteros, se sustituyen héroes nacionales que la hicieron o quisieron hacer feliz luego se mostrará penetrada de afectos íntimos..." Moratín, el crítico *par excellence,* el hombre de teatro autor de varias notas acerca de Eurípides, ¿supo alguna vez o le interesó algo acerca del teatro de Séneca? Repitamos que no se trata de establecer juicios de valor sino de acumular datos objetivos. A Moratín no le pudo interesar Séneca como antecedente del teatro trágico español, porque en España no le hubo nunca y porque ese Séneca, tan traído y llevado más tarde en boca de españoles, simplemente no existía como realidad nacional para los "ilustrados", como no existió para los "populistas". Tampoco existió, como entidad viva hispánica, para el culto padre Estala, quien sí conocía a Séneca, puesto que le utiliza para establecer diferencias entre la tragedia antigua y la raciniana. Ni para García de la Huerta cuando trató de sentar las bases, con su *Raquel,* de una tragedia nacional. O para Quintana, buen letrado y autor de monografías sobre antiguos y célebres españoles.

Pasemos por encima del vacío romántico —los románticos españoles fueron, entre la gran familia europea, los más incultos y despreocupados por las letras clásicas (compárense con Keats, Shelley, Hölderling, vg.)—, para detenernos en Angel Ganivet. ¡He aquí el Zeus Semnotes creador del senequismo español popular! En ese deleitoso libro titulado *Idearium español,* cuya amenidad y originali-

Escaneado con CamScanner

dad corren parejas con sus postulados atrabiliarios, hay un Séneca de cuerpo entero que a modo de obertura propicia el desarrollo argumental de todo el volumen. Ahí están el "estoicismo natural y humano" de Séneca, "cimiento de la constitución ideal de España"; el Séneca "hijo de España, no por azar sino por esencia que a nacer más tarde, en la Edad Media quizás, no naciera en Andalucía sino en Castilla". Asimismo el "eje diamantino", el *sustine et abstine,* el "todo un hombre" unamuniano tan entrañado en el modo de ser español "que Séneca no tuvo que inventarlo porque lo encontró inventado: sólo tuvo que recogerlo y darle forma perenne... El espíritu español, tosco, informe, al desnudo, no cubre su desnudez primitiva con artificiosa vestimenta: se cubre con la hoja de parra del senequismo". Y por aquí sigue el vehemente espíritu ganivetiano construyendo una entelequia tan bella como fantasmal: dando a Séneca participación en las formas morales, jurídicas y hasta religiosas de España; en el arte, la ciencia y el refranero. La influencia que este pequeño libro ha tenido en la construcción del mito Séneca es superior a cualquier ponderación y raro es el español que, desde las nieblas de una cultura media o una semicultura, no habla de Séneca como de un pariente y del senequismo como una peculiaridad de familia sin saber de ello otra cosa que lo dicho por Ganivet, bebiéndolo en el manantial del *Idearium* o en referencias indirectas y casi folklóricas. Si bien se observa, es a fines del siglo XIX, al hacerse los españoles con más urgencia que nunca cuestión de sí mismos, cuando Séneca adquiere ese influjo diríamos casi carismático que ya apunta en Quevedo. La generación del 98 fue senequiana; encontró en Séneca un hipocrático remedio que entonara —y justificara— la "abulia", el "orgulloso desprecio" ante una Europa racionalista y tecnificada, el misoneísmo, el "estar de vuelta" de lo que no se tiene, etc., formas todas espurias del estoicismo senequino. Desde esta actitud, quizás no muy consciente, pudo escribir Unamuno (cuya inteligencia crítica nublaban con frecuencia tormentas mesiánicas): "Séneca el cordobés... duro ibero... fiero ibero", y establecer analogías entre la pasión de Medea "que tan bien comprendió el cordobés Séneca" y la "tremenda pasión que agita las más típicas tragedias de la historia de nuestra España".[9] Lo cual es no decir nada y embrollarlo todo.

En tono diferente y con el debido respeto me quiero referir al esencialismo hispano eje del pensamiento histórico de Menéndez Pidal, donde Séneca encaja con tanta naturalidad. Si hay continuidad en los caracteres esenciales de un pueblo desde los primeros pasos en su amanecida histórica o *ab ovo,* lógico es que figuras relevantes de

9. Artículos "Séneca en Mérida" y "Notas a Lucano", recogidos en *La Ciudad de Henoc* (Edit. Séneca. México, s. f.).

Escaneado con CamScanner

tal pueblo los contengan. Pero, sin necesidad de entrar en el examen del indigenismo de Séneca trasplantado a Roma en sus años de formación y aprendizaje, al no aceptar tal esencialismo el perfil de la figura se desvanece.[10] El historiador Sánchez Albornoz también defiende la tesis del españolismo de Séneca y después de mencionar características generales de la filosofía estoica, atribuibles por su vaguedad a cualquier modo de ser colectivo, se pregunta: "¿No muestra Séneca en todas estas peculiaridades (se refiere al estoicismo senequino) de su pensamiento y estilo la huella todavía balbuciente de un hispanismo temperamental?" Aunque no muy seguro de encontrar respuesta a la interrogación implícitamente afirmativa, añade: "Pregunto, no afirmo. No juzgo resuelta la grande y dramática cuestión".[11] María Zambrano, en un estudio sobre Séneca percibe —y señala— la diferencia entre el pensamiento estoico ecléctico del filósofo y el descubrimiento de un estoicismo hispánico construido con materiales senequinos, pero rehuye enfrentarse con la cuestión: "No es este el lugar de mirar a Séneca en lo que significa para la tradición de la cultura *popular* (el subrayado es mío) española. Al contrario, hay que seguir el rastro de su universalidad". Y reconoce que "aunque hubiéramos hecho el propósito de esquivar al Séneca español, figura de la vida española, es imposible rehuirlo".[12]

Ya en su día Manuel Azaña, en crítica severa al *Idearium* de Ganivet, había anticipado una oposición contemporánea al continuismo histórico hispano dejando malparada a la entelequia ganivetiana. Dos últimos valiosos testimonios que rompen el esencialismo donde Séneca queda hipostasiado como español son los de Rafael Altamira y Américo Castro. El primero, estudiando la supuesta aportación española a la cultura romana, deja en claro —tras una investigación de fuentes no por esquemática menos densa— la única posibilidad dictada por el buen sentido histórico: "(los españoles) fuimos los influidos y no los influyentes. Por eso, tal vez, haya tanta doctrina senequista en nuestra psicología y en nuestra literatura desde que empezamos a tenerla, y no porque Séneca la aprendiera de nosotros o la hallase dentro de su espíritu por raíz étnica".[13] Américo Castro, en su importante obra *La realidad histórica de España,* no sólo considera romano a Séneca sino espurio al estoicismo que los españoles han extraído como lección de Séneca. "Séneca —dice—, un romano

10. "Los españoles en la Historia" y "España Romana", introducciones a los Vol. I y II de la *Historia de España.*

11. *España, un enigma histórico,* Vol. I, Cap. III (Sudamericana, Buenos Aires, 1956).

12. *El pensamiento vivo de Séneca* (Losada, Buenos Aires, 1944).

13. *Supuesta aportación a la cultura romana* (Cuad. Americanos. México, 1956).

Escaneado con CamScanner

educado helénicamente, en enlace con la tradición del pensamiento racional, intelectualista y abstracto de los filósofos y moralistas estoicos". Y añade: "Si los españoles hubieran sido senequistas, todo en ellos habría sido diferente de como ha sido y es; su interés se hubiera centrado en este mundo y no en la creencia. Para quien conoce la literatura de Roma y la historia del pensamiento griego, la pretensión de quienes hablan del senequismo español es tan sorprendente como sería el intento de enlazar la poesía de Rubén Darío con las culturas indias... La cantilena de ser españoles Séneca, Lucano, Marcial, etc., es un gran estorbo para darse cuenta de lo que es efectivamente *real* en la vida española. Los motivos de tal creencia son varios, ante todo el haber nacido el filósofo (Séneca) en una ciudad que luego formó parte de España... El ser sobrio, valeroso y paciente sufridor de cualquier mal es independiente de la filosofía estoica". Un correcto planteamiento de la cuestión, el más lúcido que me parece hallar hasta la fecha entre los historiadores hispanos, viene a continuación: "No es menos verdad que la creencia secular de ser senequistas y la voluntad de querer serlo, han producido un sentimiento incorporado a la conciencia que ciertos españoles tienen de la realidad de su pueblo. Es lícito, por consiguiente, llamar la atención sobre el contraste entre la realidad del pensamiento senequista y la creencia de ser senequistas los españoles".[14]

Después de tan esclarecedora dicotomía del problema, tal como Castro la propone, muy poco cabe añadir. Cierto es que los españoles tenemos "nuestro" Séneca, como querían Quevedo y Unamuno, pero hay necesidad de establecer que entre *este* y el *otro* que vivió en la *urbs* romana, fue preceptor de Nerón, escribió diversos tratados y murió por el procedimiento de la sangría suelta, hay, tan sólo, una relación mítica en cuanto el mito, cualquiera que sea su naturaleza, es siempre un precedente y un ejemplo.

14. *La realidad histórica de España,* Apend. I (Porrúa. México, 1954).

Escaneado con CamScanner

INDICE

	Pág.
Nota marginal	5
La literatura y sus enterradores	7
El mito, la caballería andante y las novelas populares	17
Romances de ciego	35
Las fronteras del "Homo Imaginator"	59
Kafka o el agonista	65
Esencias y existencias en *La Comedia Humana*	73
Tres temas de Dostoievski	89
Casamientos engañosos	101
Borrosos laberintos	113
La sombra de Tácito	131
Séneca el romano	151

Escaneado con CamScanner

IMPRESO DURANTE FEBRERO DE 1966 EN LA
IMPRENTA UNIVERSITARIA DE CARACAS.
PORTADA DE ALIRIO PALACIOS

Escaneado con CamScanner

SEGUNDO SERRANO PONCELA

literatura y subliteratura

Entre lo literario y lo aliterario, o subliterario; es decir, entre la creación estética por medio de la palabra y la palabra como instrumento para conseguir fines pseudoestéticos, hay una delgada frontera que, con frecuencia, se traspone. Algunos ensayos de este libro tratan el tema en casos concretos: los **comics** o dibujos parlantes, las novelas "populares", los "romances de ciego" tradicionales en la literatura española. Otros ensayos de los aquí reunidos se destinan al examen de las relaciones entre literatura e historia, así como a la crítica de altas creaciones literarias: Kafka, Dostoievski, Balzac. Todos ellos ilustran al lector sobre diversos aspectos de la "crítica estructural" preconizada por su autor, profesor en la Cátedra de Teoría Literaria en la Universidad Central de Venezuela.

Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, se complace en ofrecer esta nueva obra del profesor Segundo Serrano Poncela, de quien ya publicó, en la Colección Literatura y Arte, su excelente volumen de ensayos titulado: "Del Romancero a Machado", que tan favorable acogida ha tenido.